3 1761 05115199 1

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/dusentimentartis00ruel

DU

SENTIMENT ARTISTIQUE

DANS LA

MORALE DE MONTAIGNE

PARIS

IMPRIMERIE DE J. DUMOULIN

5, rue des Grands-Augustins, 5

E. RUEL

M 761
.Ara

DU

SENTIMENT ARTISTIQUE

DANS LA

MORALE DE MONTAIGNE

ŒUVRE POSTHUME

DE

ÉDOUARD RUEL

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE,
AGRÉGÉ DES LETTRES, ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES,
PROFESSEUR A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

PRÉFACE DE M. ÉMILE FAGUET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Illustrations hors texte.

453698
13.11.40

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET CIE

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1901

PQ
1543
R8

A LA MÉMOIRE VÉNÉRÉE DE MON PÈRE

A MA MÈRE BIEN-AIMÉE

Telle est, j'en ai la certitude, la dédicace que mon frère eût mise en tête de son livre, et j'interprète ses intentions en l'y plaçant pour lui.

Mon frère est mort avant d'avoir pu mettre la dernière main à cet ouvrage, mais quelques-uns de ses amis ont cru que son œuvre, méditée pendant de longues années, méritait, même inachevée, de paraître. Ils ont bien voulu m'encourager à la publier.

Je me défiais de mon inexpérience, mais en éditant cette œuvre, je devais n'avoir d'autre souci que celui de respecter la pensée et le texte de l'auteur et de donner à mon travail le seul mérite d'être « de bonne foi », comme le livre de Montaigne.

Encore ai-je eu sans cesse recours à des conseils éclairés, et j'exprime ici toute ma reconnaissance à ceux qui m'ont aidé de leur collaboration utile et discrète. C'est sur leur avis que, pour laisser entrevoir vers quelle conclusion s'avançait l'auteur, et pour donner à sa pensée dernière le plus de clarté possible, j'ai publié à la fin du volume un certain nombre de fragments et de notes qui semblaient la compléter.

Le présent ouvrage devait, en effet, comprendre quinze chapitres, dont les titres eussent été : *Du sentiment artistique. — De la nature de l'artiste. — Les*

Essais *sont une œuvre d'art. — De l'observation dans Montaigne. — Du sentiment de la vérité. — Du sentiment personnel. — Du sentiment de la misère et de la faiblesse humaines. — De l'idée de la mort. — Du sentiment de la vie. — Du sentiment de la mesure. — De l'Idéal dans Montaigne. — La morale de Montaigne n'est pas pratique. — La morale de Montaigne et l'art. — De l'accord du sentiment artistique et de la conscience. — La morale de Montaigne et la morale chrétienne.*

Les quatre derniers chapitres et celui *De l'idée de la mort* n'ont pas été écrits.

Je confie aux anciens collègues, aux amis fidèles de mon frère, cette œuvre dont ils ont souhaité la publication, et qui leur est livrée en toute exactitude et en toute sincérité.

HENRI RUEL.

ÉDOUARD RUEL

13 OCTOBRE 1847 — 3 MARS 1896

Louis-Édouard Ruel naquit à Paris, le 13 octobre 1847, d'une très honorable famille de commerçants où sont héréditaires le culte et la pratique des vertus chrétiennes. Il fut élevé surtout par une mère passionnée d'affection pour lui et qu'il aima lui-même avec une piété infinie et une sollicitude de tous les instants qui l'emportait sur tous ses autres devoirs, quelque dévoué qu'il leur fût. Il reçut l'instruction secondaire d'abord au collège Stanislas, puis au lycée Charlemagne. C'est là que je le connus, en 1866-1867 et que je commençai à apprécier la délicatesse de son esprit, l'élévation et la pureté rare de son âme. Il était grand, élancé, très gracieux et d'une élégance naturelle, de figure agréable, cheveux châtains, yeux bruns, physionomie douce et mélancolique, sourire spirituel et en même temps un peu triste. Il était déjà plein de talent. A quelques défaites scolaires qui me furent sensibles j'en sus quelque chose. Telle « lettre de Charles d'Orléans à Louis XI en faveur de Villon » écrite en style du temps, ou à peu près, bien entendu, était un petit chef-d'œuvre de légèreté, de malice et de bonne grâce : « Cela sent encore son gentilhomme », dit l'un de nous. — « Et déjà l'Académie française », dit un autre. Dans le lycée où avait professé Villemain, où avait étudié About et où

professait M. Boissier, c'étaient façons de parler dont nous n'abusions pas trop, mais qui nous paraissaient naturelles.

Il fut reçu en 1867 à l'École Normale, dans les premiers rangs. La promotion de 1867 ne s'est jamais donné le nom de grande promotion, que je crois, et ce fut preuve d'un certain bon goût de notre part ; mais elle n'était pas méprisable. Elle comptait Georges Renard comme chef de section, puis Aulard, Dauriac, Dejob, Denis, Durand-Morimbeau (c'est-à-dire Henri Des Houx), Victor Egger, Mérimée, Vast. Elle fait bonne figure. Ruel s'y distingua comme il s'était distingué au lycée et prit très vite le premier rang parmi les « littéraires ». De fait, il sortit premier agrégé des lettres en 1871 (les événements ayant empêché le concours d'agrégation en 1870) et profita du droit que lui donnait ce titre de premier agrégé des lettres pour entrer à l'École d'Athènes.

D'Athènes, il rapporta peu de chose. Il n'avait pas le goût de l'archéologie et il se contenta de regarder la Grèce en artiste qu'il était jusqu'au fond de l'âme. Chemin faisant, pourtant, il envoyait quelques impressions de touriste à un journal de Paris, *le Français*. C'était par exemple (décembre 1871) quelques croquis sur la Corniche de la *Rivière* de Gênes. A cette époque, de Vintimille à Gênes, on voyageait encore en diligence. C'est dire que ce voyage était encore pittoresque : « Quand vous avez passé à Bordighera, faisait-il nuit ? Avez-vous vu, au milieu de la rue déserte où s'arrête la diligence pour le relais, quatre ou cinq pifferari assis

sur le seuil d'une porte ? L'un d'eux s'est-il levé, et, s'approchant en souriant, a-t-il joué à l'oreille du cheval un petit air d'accordéon qui a résonné agréablement dans le silence de la nuit ? Puis, lorsque le postillon est remonté sur son siège, avez-vous vu, à la lueur de la lanterne, le visage de ce même pifferaro s'allumer de rage ; avez-vous entendu ses jurons, ses menaces, parce que le conducteur, le croyant peu solvable, refusait de le laisser monter ? Lorsque, le matin, vous êtes arrivé à Port-Maurice, le ciel ressemblait-il à un immense voile bleu, coupé de larges bandes roses, suspendu par les pics des montagnes sur la mer et sur Port-Maurice ? »

De même, en février 1872, il envoyait de Rome une petite oraison funèbre du carnaval romain. Le carnaval romain était, paraît-il, dès 1872, en pleine décadence. Où sont les fêtes galantes de l'ancien régime, de la Rome de Stendhal ? « Autrefois les confetti n'étaient, en quelque sorte, qu'une petite familiarité servant à excuser et à préparer la galanterie qui consistait à jeter un bouquet à des dames ou à des messieurs dont parfois on n'était guère connu. Le principal, autrefois, c'était le bouquet. Le principal, aujourd'hui, ce sont les confetti. Aussi dit-on maintenant : « La bataille des confetti » ; et s'équipe-t-on pour se livrer à ce jeu comme pour aller en guerre : masques de fer sur le visage, cornets de fer pour lancer plus vigoureusement les projectiles, souvent même, pelles immenses pouvant contenir plusieurs livres de plâtre ; voilà les armes que prennent non seulement les hommes, mais les plus

gracieux dominos blancs ou roses.... Ce n'est pas tout. Les bouquets qu'on lance de la rue aux balcons y arrivent quelquefois. Mais ceux qu'on lance des balcons dans la rue n'arrivent jamais à leurs destinataires, si adroitement qu'ils soient lancés. C'est qu'aujourd'hui le Corso est envahi d'une populace sale et brutale qui ne cherche qu'à gâter les vêtements plus propres que les siens et à se ruer sur vous pour vous enlever le bouquet qu'on a pu vous lancer d'un balcon. L'enlever ne serait rien et ne leur servirait de rien : ils vous offrent gracieusement de vous le revendre. Une jolie main vous fait signe, du haut d'un balcon, de vous apprêter à recevoir un bouquet : vous vous avancez, les yeux en l'air, les bras en l'air, le jarret tendu. Le bouquet tombe; vous recevez un violent coup de poing dans le dos; le bouquet tombe derrière vous; vous vous retournez; vous l'apercevez délicatement tenu par deux doigts de la main dont vous venez de sentir la vigueur, et vous entendez le gamin vous dire en souriant : *Due soldi, signore*. Tout cela est fait en un clin d'œil et se renouvelle à chaque pas. Être spectateur des scènes de ce genre est assez drôle; y être acteur l'est un peu moins. »

Il revint d'Athènes et de Rome en 1874 et fut envoyé comme professeur de rhétorique au lycée du Mans. C'est là qu'il prononça un discours de distribution de prix que je considère comme sa première œuvre sérieuse, réfléchie et grave. Il est d'une beauté austère qui fait songer à Jouffroy et même aux plus grands sermonnaires français. Jamais on n'a parlé de la jeunesse en termes plus élevés ni avec une plus grande émotion

religieuse. Je voudrais tout citer, on me pardonnera de citer beaucoup; on m'en voudra peut-être de ne pas citer davantage :

« Si l'on recherche quelle est la fin de ces précieuses faveurs que l'homme reçoit de Dieu en entrant dans la vie, on trouve qu'elles vont toutes à le rendre plus digne d'être aimé et plus capable d'aimer lui-même. Cette grâce extérieure dont il est revêtu, cette fraîcheur et cette vivacité du visage, cette franchise accueillante et cet enjouement du regard, sont comme les premiers gages qu'il donne de son âme et les premiers attraits qu'il en fait paraître. Cette âme elle-même, si riche de son propre fonds, et en même temps si portée à se répandre au dehors, semble prête à se donner à tous, mais assurée aussi que tous se donneront à elle. Comme elle ne connaît ni la mesure ni la défiance, elle court, dans la fougue naïve de ses facultés, se livrer tout entière par l'admiration aux objets dont le premier aspect l'a séduite, par l'affection aux âmes dont elle a reçu quelque preuve de tendresse. Nous avons vu, messieurs, à quels dangers, par sa nature même, elle peut être exposée. Soit, en effet, que, semblabe à ces fils de famille, prêts à partager avec le premier venu leur riche patrimoine, elle se dépense en indignes plaisirs, soit qu'elle se replie sur elle-même et qu'ainsi, au lieu de garder plus sûrement ses trésors, elle s'appauvrisse au contraire et s'épuise, elle en vient à perdre à la fois et ce goût d'aimer et ce droit d'être aimé qui sont les marques de la vraie jeunesse.... C'est à tort qu'on appelle illusion ces idées riantes que les jeunes

gens ont de la vie, et que certains esprits chagrins prennent plaisir à combattre. Si l'on y regarde de près, on s'aperçoit qu'elles viennent d'une noble tendance à généraliser le bien au lieu de généraliser le mal. Ces prétendus philosophes, à force de remarquer le premier, en viennent à douter du second, ou n'y croient plus qu'en théorie et ne lui accordent qu'une existence vague et abstraite. En croyant, au contraire, à l'existence du bien, et en mettant en doute celle du mal, les jeunes gens peuvent s'abuser sur le *réel*, mais au fond voient la *vérité*. Car enfin, puisqu'on veut parler philosophie, c'est le bien qui est; le mal n'a que l'apparence de l'être. Si l'on observe avec attention le cours des choses humaines, on voit que le mal, même en ce monde, ne dure pas et n'est qu'un ouvrier de ruine et de mort et que le bruit éternel qu'il fait est celui d'un éternel écroulement: le bien, au contraire, demeure, et, toujours combattu, reste toujours debout, parce qu'il vient de Dieu et retourne à lui. C'est pourquoi l'âme humaine, au moment où elle sort à peine du sein de Dieu, n'a encore que le sens du bien et ne voit dans le monde que les marques de la main bienfaisante... Il faut donc changer ces vieux proverbes : la jeunesse est bientôt passée; la jeunesse n'a qu'un temps. Celui qui a gardé son âme pure, la garde jeune. Son corps vieillit, son âme, non. Comme il n'a rien perdu sur sa route de ce qui lui était précieux, fidèle à ses croyances et, s'il n'a plus à ses côtés ceux qui l'aimaient, toujours fidèle aux souvenirs, il ne connaît pas ces regrets du passé toujours stériles et souvent coupables et s'avance dans la

vie, sinon avec sa gaîté, du moins avec sa jeunesse d'autrefois... »

En 1875, il fut appelé à enseigner la rhétorique au lycée de Saint-Quentin, et son court passage dans cette ville nous est signalé encore par un discours de distribution de prix moins grave et moins élevé que le précédent, mais tout aimable, par où l'on voit que Ruel inclinait déjà à certaines préoccupations et certains goûts de critique d'art. Ce discours pourrait s'intituler : *De l'art dans la vie.* A quoi vous servira, se demande l'orateur, à vous qui serez avoués, médecins, percepteurs ou commerçants, d'avoir étudié Virgile, Sophocle et Homère ? Mais précisément à n'être pas uniquement commerçants, percepteurs ou avoués, ce qui est excellent pour l'être avec satisfaction et par conséquent pour l'être bien. En souvenir de ces études artistiques, vous mettrez un peu d'art dans votre vie. Vous ferez comme la petite ouvrière parisienne qui met un jardin à sa fenêtre : « Il n'est pas rare de voir à Paris, suspendu à une fenêtre d'un quatrième ou d'un cinquième étage, un petit jardin composé de quelques pots de fleurs enfermés dans une caisse de bois. Une pauvre âme humaine, qui cependant ne s'est pas nourrie de Virgile est là qui guette l'apparition d'un bouton ou l'épanouissement d'une rose, tout en s'amusant à attirer par quelques miettes de pain les gourmands petits moineaux qui viennent gazouiller sous les feuilles vertes et compléter son illusion. Quels soins caressants sont prodigués à ces fleurs ! Le plus petit grain de poussière est écarté à l'instant et les gouttes d'eau qu'elles boivent sont

comptées. Certes, la nature est là un peu à l'étroit; mais comme elle est choyée, comme elle est chérie! Non! Mélibée et Tityre eux-mêmes, dans les riches campagnes d'Italie, n'avaient point pour elle une admiration plus sincère, ni un plus profond amour. Je vous souhaite, messieurs, de plus grands jardins; mais soyez assurés que, si modestes qu'ils soient, votre amour de la nature y trouvera son compte ».

Ruel fut tout naturellement appelé à professer dans un lycée de Paris de très bonne heure. En 1875, il fut nommé professeur de littérature au lycée Charlemagne. Comme moi, plus tard, il repassait comme professeur dans ces corridors sombres et sous ces voûtes aux courants d'air meurtriers qu'il avait connues adolescent. On retrouve toujours ces choses-là avec plaisir. Il professait donc et avec conscience et avec joie, charmé de se sentir vivre dans sa ville natale, et de rencontrer ses amis dans les rues aimées, quand tout à coup un heurt survint. Un journal, que l'on reconnaîtra à ces signes qu'il est dirigé par un homme d'infiniment d'esprit et d'infiniment de violence, qu'il dit souvent des sottises très spirituellement et qu'il est de l'opposition sous tous les gouvernements, dénonça Ruel comme clérical, et surtout accusa M. Jules Ferry, alors ministre, de favoriser un professeur clérical et de toucher sa main dans le bénitier; et peut-être l'on trouvera que Jules Ferry clérical était une imagination assez savoureuse. Rumeur. Enquête administrative sur Ruel, ses faits, gestes, habitudes, opinions, fréquentations, etc. Il en résulta que Ruel était catholique, qu'il

ne manifestait jamais publiquement ses opinions politiques et religieuses, et qu'il remplissait ses devoirs religieux sans aucune ostentation. Appelé au Ministère, Ruel ne reçut que compliments, félicitations et promesses. Son père, ayant été voir M. le directeur du personnel, s'entendit dire : « Monsieur, assurez bien monsieur votre fils, que nous n'avons rien à lui reprocher, que nous répondrons dans toute la mesure où nous le pourrons à la manifestation de ses désirs, et que nous ne nous plaignons que de ne jamais le voir ici. » Ces paroles sont marquées au coin de la bienveillance et à celui de la vérité. Je ne vois pas Ruel dans une antichambre de ministère. Cette hallucination ne saurait se produire.

Il y avait été pourtant, sur convocation et, malgré l'accueil flatteur, cela suffit pour qu'il fût très agacé. Il était nerveux, il n'était pas pauvre; résultat : il donna sa démission. On la refusa, comme on le devait, et on le mit en congé. Il s'occupa de littérature et de beaux-arts. C'est alors, — 1876, — qu'il collabora très activement au *Français*. Déjà auparavant, outre ses correspondances d'Italie dont j'ai parlé plus haut, il y avait publié quelques petites choses. En octobre 1871, par exemple, un long article très étudié sur les romans de Cherbuliez, où la filiation de George Sand à Cherbuliez est marquée avec une singulière finesse. En novembre 1871, un compte rendu de la réception de Jules Janin, où l'esprit caustique et la faculté de généreuse indignation d'Édouard Ruel se révèlent avec une puissance déjà remarquable. « Nous allions, dit Ruel

(songez à la date), nous allions demander aux représentants du génie français des consolations, du courage et de l'espoir, et nous dirions aussi de l'orgueil ; car, il ne nous restait plus que ce lieu où nous espérions pouvoir relever la tête ; et il nous faut avouer que nous n'avons rien trouvé de ce que nous allions chercher... M. Jules Janin nous a bien donné les titres des ouvrages de Sainte-Beuve ; il a bien énuméré les principaux sujets de ses causeries ; mais il ne nous a montré ni l'homme ni l'œuvre. M. Doucet, jaloux sans doute du succès récent de M. Legouvé, a fait de l'esprit et n'a cherché qu'à faire sourire les jolies bouches de l'assistance. Son discours, sans dessein arrêté et sans ordre, ne nous a fait connaître ni Jules Janin ni Sainte-Beuve. Finesses d'un goût douteux, voisines parfois du calembour, bons mots fades et démodés, antithèses enfantines, voilà ce qui remplit le discours de M. Doucet. Enhardi par les applaudissements, l'orateur a saisi l'occasion d'acquitter une dette de cœur et, en guise de morale, il nous a exhortés « à ne rien effacer de notre « histoire, et, plus justes que la fortune, à ne pas craindre « d'honorer ceux qui, durant dix-huit ans, ont su donner « à la France une sécurité bienheureuse. »... Nous ne voulons point rechercher si ces mots si doux de sécurité bienheureuse ont dû toucher agréablement le cœur de ceux des auditeurs de M. Doucet qui portaient le deuil d'un fils, d'un frère ou d'un ami tué dans la terrible guerre, suite de cette sécurité bienheureuse ; mais, restant sur le terrain que n'aurait pas dû quitter le discours du directeur de l'Académie française, et

nous bornant à des réflexions purement littéraires, nous demandons à l'ancien directeur des théâtres impériaux si cette sécurité bienheureuse, à laquelle l'opérette-bouffe et la féerie ont dû un si brillant développement, a profité beaucoup au progrès des lettres et des arts... Il eût fallu hier quelque grande voix, d'abord pour rassurer la France et lui montrer qu'elle a, même aujourd'hui, quelques grands noms à citer avec orgueil, ensuite pour lui exposer précisément ce que les arts et les lettres ont été sous le régime impérial et ce qu'ils doivent redevenir maintenant... »

Mais c'est à partir de 1876 que la collaboration de Ruel au *Français* devint active et régulière par la publication des comptes rendus des *Salons de peinture*. Ruel s'était aiguisé les yeux à Athènes et à Rome. Il avait, du reste, un sens artistique inné d'une très grande finesse et d'une très grande élévation. Revenu à Paris, il était devenu un familier du Luxembourg, du Louvre et des marchands de tableaux. Il était très préparé à juger et à décrire les œuvres des artistes exposants. Il s'en tira à merveille. Il avait le coup d'œil juste et prompt. Il était sensible aux fausses notes de la peinture comme à celles de la musique. Telle critique de telle scène égyptienne de Fromentin est une excellente leçon d'art de peindre. Il n'était pas infiniment tendre et telles malices à l'égard d'un peintre célèbre, admirable à peindre un mur derrière lequel il se passe quelque chose, sont assez cuisantes. Il excellait, restant toujours courtois et élégant, à envelopper une épigramme dans un compliment : « On envie ceux qui virent le premier tableau de

M. Bouguereau. Ils purent l'apprécier. L'habitude nous empêche de sentir dans ceux d'à présent l'originalité qui s'y trouve. »

Quelquefois un sens profond et *original* de la nature, une intelligence des vrais rapports qui existent entre elle et nous, nous font pénétrer plus loin dans l'âme même et dans le goût en quelque sorte intime de notre critique. Avec quel plaisir j'arrache ce morceau à l'oubli ! « Il n'est pas bien prouvé, disait un Français qui avait pourtant beaucoup voyagé, qu'il y ait de vrais arbres, de l'herbe et des moutons, des prairies avec des vaches ailleurs qu'en France. » Ce doute, qui peut paraître bizarre, exprime assez heureusement la différence des impressions que nous ressentons en face de la nature, soit à l'étranger — et dans les pays les plus beaux du monde — soit chez nous. Devant ces panoramas merveilleux de la Suisse, de l'Italie, de l'Orient, et même au fond de ces nids parfumés qu'on découvre dans les plis de leurs vallons et dans les échancrures de leurs rivages, ce charme mystérieux qu'on respire avec l'air sous un ciel qui n'est pas le nôtre, puis la grandeur même ou la grâce infinie du spectacle que nous avons sous les yeux transposent en nous, pour ainsi dire, le *ton* du sentiment de la nature et en changent le caractère. C'est l'hymne de la beauté, de la grâce, de la lumière que chante alors, en l'honneur de ces champs baignés de soleil, de ces montagnes couvertes d'ombrages embaumés, notre âme, élevée par son émotion même au-dessus de la terre ; ce ne sont plus ces simples chansons qu'elle entendait gazouiller en elle à la

vue d'une haie d'aubépines en fleurs, d'un ruisseau bordé de peupliers, d'une ferme au toit défoncé et recouverte de mousse. Nous admirons l'harmonie des couleurs ou l'élégance des lignes ; mais sans nous inquiéter de distinguer la moisson de blé du champ d'avoine, ni les chiens des moutons qu'ils gardent. Ce n'est en somme qu'avec cette terre qui a été notre nourrice que nous pouvons converser familièrement. Les autres portent comme elle des arbres ; mais nous ne connaissons, nous n'aimons que les siens. Il n'y a pas que les habitants en France qui parlent le français ; les choses elles-mêmes, les feuilles des arbres, l'eau de la rivière savent la langue du pays. Voilà pourquoi nous entendons mieux chez nous la voix de la nature, et pourquoi nous avons avec elle un commerce plus intime. »

On connaît déjà assez Ruel pour deviner, s'il partit en guerre, quelle bataille il livra dans ces *Salons*. Il malmena vivement le réalisme, le trivialisme et le vulgarisme. Il trouva un mot bien joli pour les caractériser d'ensemble : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante, et ce qui ne vaut pas la peine d'être regardé, on le peint. » Il montre très nettement par des exemples bien analysés la tare secrète de cet art et les limites qu'il est dédaigneux de dépasser parce qu'il est impuissant à les atteindre : « Entre le tableau de M. Moreau et celui de M. Firmin Girard, le *Quai aux fleurs*, il y a toute la distance qui sépare l'habileté de main, si merveilleuse qu'elle puisse être, de l'art véritable. N'essayez pas d'approcher de la toile de M. Firmin

Girard; c'est impossible. Nous l'avons prédit dès le premier jour. C'est le joujou de la foule. On a envie de prendre un de ces œillets pour le mettre à sa boutonnière. L'autre jour, un visiteur, une loupe à la main, affirmait qu'il pouvait lire sur le journal de ce cocher qui est arrêté devant la marchande de marguerites. En somme, M. Girard se borne à copier minutieusement la nature, et encore la nature la moins intéressante peut-être, les réverbères de la rue, les roues des fiacres qu'il a su trouver le secret de faire tourner sur sa toile. Son tableau est un ouvrage de patience; ce n'est pas une œuvre d'art. M. Adrien Moreau, lui aussi, a un pinceau fin et délicat ; mais il a des idées, du goût et il sait composer. M. Girard est de l'école des appareils photographiques. On devrait en avertir sur le livret. »

C'est la pensée maîtresse de Ruel, en ces questions, que l'art est un créateur d'émotions et d'émotions nobles et que quand c'est à quoi il ne réussit point, il n'est guère qu'un métier, ayant cette particularité qu'il est inutile. Ce Salon de 1876, comme les précédents, semble surtout une collection de tableaux de genre. « L'arrangement agréable des personnages et des accessoires y tient la place de la composition; l'idée ingénieuse, de l'idée élevée ; l'esprit, de la gaieté ; l'intelligence, du sentiment et de la passion. Je ne crois pas qu'hier beaucoup de personnes aient eu souvent l'occasion de dire : « Comme cela est beau ! » Mais à chaque instant j'entendais dire : « Comme cela est bien « fait ! » On sort du salon comme on y est entré, parfaitement calme : on a vu de jolies choses, on n'a pas été

remué. Et cependant qu'est-ce donc que l'art, s'il ne va pas à l'âme? Je sais bien qu'on se moque encore beaucoup de l'art qui n'est qu'une adresse de main; mais songe-t-on que s'il est encore aujourd'hui quelque chose de plus, il n'est peut-être qu'une adresse de l'esprit, tandis qu'il devrait être une création de l'âme?... En somme, que viennent donc chercher tous ces visiteurs? Qu'espèrent-ils trouver? Je veux bien tenir compte de ce sentiment de curiosité, de ce besoin d'amusement et de distraction qui est si vif chez nous. Mais si l'on songe, d'un autre côté, que tous ces gens qui viennent s'amuser, vont rentrer chez eux avec une migraine affreuse, brisés, rendus, qu'ils le savent d'avance, qu'ils viennent néanmoins, et que la plupart reviendront plusieurs fois, il faut bien avouer qu'ils doivent être poussés par un autre besoin que celui de s'amuser. N'est-ce pas qu'ils voudraient se reposer, se distraire ou se consoler de la vie réelle par le spectacle de la vie embellie ou égayée par l'art? qu'ils ont encore je ne sais quelle foi vague dans le pouvoir magique de l'artiste?... Ils voudraient pour une heure s'élever au-dessus des banalités et des misères de chaque jour. Mais l'art, aujourd'hui, ne paraît pas s'inquiéter de ces folles envies du vulgaire. C'est un art fait pour les connaisseurs. Il est froid, poli, correct, maître de lui, sûr d'avance des effets qu'il peut produire. Il ne demande pas des admirations enthousiastes; il veut de l'estime et il en mérite. »

Tout ce Salon de 1876, qui formerait un petit volume, est extrêmement piquant, et, sous une forme légère, le

plus souvent, très pénétrant, très profond, d'un véritable artiste et d'un véritable professeur d'esthétique. On ne s'étonne point que l'illustre M. Guillaume eût pour Édouard Ruel une très vive et très constante affection.

Plus tard, Ruel entra comme professeur à l'Ecole normale supérieure d'institutrices de Fontenay-aux-Roses et au Lycée Molière où il enseigna la littérature française en fin connaisseur de textes, d'esprits et d'âmes, et enfin le 17 décembre 1876, il fut nommé professeur de littérature générale à l'École des Beaux Arts. C'était très précisément sa place. Lettré et artiste, ce n'était pas tout Ruel, Dieu merci ; mais c'était tout l'esprit de Ruel. Il n'avait jamais séparé ces deux aspects de l'art du beau. Il trouvait ici l'occasion de les considérer d'ensemble et, loin de les séparer, de les éclairer l'une par l'autre. Ceci, il l'a indiqué avec sa précision et sa limpidité ordinaires et cette sorte d'abondance lumineuse qui est la marque même de son talent. En une leçon d'ouverture, sous prétexte de se demander simplement pourquoi il y a une chaire de littérature à l'École des Beaux Arts, il expliquait ainsi à ses jeunes élèves quelle est pour l'artiste l'utilité des études littéraires, et du même coup il marquait mieux qu'on n'a jamais fait, à mon avis, les rapports vrais entre la littérature et les beaux-arts :

« ... Vous avez dû remarquer bien des fois chez les autres, messieurs ; vous avez dû souvent éprouver vous-mêmes, en regardant un tableau ou une statue, en entendant de la musique, *le besoin de rendre et de préciser par la parole l'impression que vous ressentiez*. On

a tort, cela est incontestable, de vouloir exprimer par des mots les idées pittoresques, sculpturales et musicales... Cependant, en réalité, messieurs, ce penchant nous vient de cet amour de la clarté et de la précision qui est inné en nous et qui n'est qu'une forme de notre amour pour la vérité. On veut bien suivre l'artiste dans son vol vers l'idéal ; on a même plaisir à l'y suivre ; mais pourtant on ne peut s'empêcher, au terme du voyage, de se demander où l'on est. S'il est vrai, comme je l'ai reconnu, que l'on a tort de vouloir traduire par des mots des impressions artistiques, on a raison de vouloir de la clarté et de la précision, même dans les œuvres d'art... Or, *ces mots que nous cherchons pour exprimer ce que nous sentons, lorsque notre âme est émue, ce sont les grands écrivains qui les trouvent.* Au fond, ce que nous voulons quand nous tâchons à exprimer nos impressions par la parole, c'est nous retrouver nous-mêmes et ressaisir notre personnalité. Ces images de la beauté que l'art nous a présentées ont charmé notre âme ; mais quoi ? Sont-ce de vains fantômes et des visions sans consistance ? Est-ce la vie réelle qui est un mauvais rêve et qui nous trompe ? Est-ce l'art qui est la vérité ? Ces sons enchanteurs, ces figures d'une beauté surnaturelle, ces palais majestueux dont les cimes allaient se perdre dans les nues, tout ce monde idéal nous a parlé un langage qu'il nous semblait que nous comprenions, qui nous ravissait, mais qui pourtant ne ressemble pas à celui qui sort des lèvres humaines. Qui donc nous parlait ? N'était-ce pas l'homme ? Et nous qui écoutions et qui croyions com-

prendre, qui sommes-nous ? Ah ! qu'une voix, qu'une parole semblable à la nôtre se fasse enfin entendre à nos oreilles et nous apprenne notre nature et notre destinée... »

Et cette voix c'est celle des littérateurs et des poètes. C'est le *amica silentia lunæ*, c'est l'*horreur qui flotte au plafond des cachots,* qui traduisent, en langage précis en même temps que sublime, ce que le peintre ou le musicien exprimait en langage synthétique et sublime aussi, mais volontairement indéterminé. La parole est la traduction en clair de tous les arts. Les arts ont besoin, non pas d'elle, mais qu'elle existe. Elle a besoin, non pas des arts, mais qu'ils existent, pour que l'âme, émue par les uns jusqu'en son fond intime, éclairée, illuminée, pénétrée de clartés par l'autre, se sente vivre harmonieusement dans toute la plénitude de toutes ses façons de sentir.

On pense assez que, mené dans cet esprit et, pour ainsi parler, de si haut, le cours de Ruel était une chose exquise et essentielle. Fidèle à ses principes, il n'y étudiait que les œuvres de première beauté. « A quoi bon, disait-il, en effet, vous apprendre que tel auteur est ennuyeux ? » A l'École des Beaux-Arts la littérature ne doit intervenir qu'en tant que modèle et inspiratrice de beauté. Et c'est ainsi que d'Homère à Dante, de Pindare à Hugo, de Sophocle à Shakspeare, il promenait sa libre fantaisie, ne touchant qu'aux sommets et ne cheminant que dans la lumière, et comme c'était sa manière propre de marcher, il était là tout à fait à l'aise.

Un sujet pourtant l'attirait, où il se donnait enfin le

plaisir d'insister, de creuser, d'analyser, et c'était Montaigne, et vous devinez assez pourquoi. Montaigne faisait son livre comme Ruel faisait son cours à l'École des Beaux-Arts. Montaigne se promenait librement à travers toutes les beautés de l'antiquité, des temps modernes, de la poésie, de l'histoire, de la philosophie et de la morale. Ruel devait se sentir attiré par ce libre et puissant esprit. A la vérité, Ruel était trop artiste pour aimer aucun métier, et, au demeurant, comme disait La Bruyère, « c'est un métier que de faire un livre comme de faire une pendule ». Chamfort, entrant chez un ami, dit : « Je viens de faire un livre. — Ah ! un volume ? — Qui vous parle de volume ? J'ai dit : un livre. Le voici : « Qu'est-ce que le Tiers État ? La nation. Qu'est-il ? Rien. Que doit-il être ? Tout. Que veut-il être ? Quelque chose ». Voilà mon livre. Je l'ai donné à Sieyès. Il écrira le volume. On ne se rappellera que le livre ». Ruel a écrit plus d'un livre de cette façon-là, et ceux qui ont conversé avec lui s'en souviennent. Parmi eux il y a eu plus d'un Sieyès.

Toutefois le volume lui-même, quand il s'agissait de Montaigne, l'attirait, le séduisait. Il finit par l'écrire. C'est celui qui suit.

Il est incomplet. Évidemment, il eût été en deux parties. La première eût été sur Montaigne considéré comme artiste ; la seconde, sur Montaigne considéré comme philosophe. Les *fragments*, qu'on a eu absolument raison de réunir en appendice, donneront l'idée suffisante de cette seconde partie. La première est très complètement traitée dans le volume que vous avez aux

mains. On a écrit une bibliothèque sur Montaigne. *Jamais* on n'avait songé à considérer Montaigne du biais dont Ruel l'envisage. Pour Ruel, Montaigne, en son fond, est un artiste, et son tour de caractère, son tour d'esprit, sa méthode, sa composition, sa disposition des parties, son style et même sa langue s'expliquent par là et ne s'expliquent bien que de cette sorte. Cette vue, si originale, me semble infiniment juste et, en tous cas, elle donne raison de tant de choses et des plus essentielles qui soient dans Montaigne, qu'elle doit être gardée en grande considération, et toujours, quand on parlera ou écrira de Montaigne, tenue de l'œil et conservée en réserve pour les explications définitives et comme le dernier recours. Oui, Montaigne est essentiellement artiste. Si Ruel dit quelque part : « Montaigne, le plus grand poète du seizième siècle » ; il ne semble pas se souvenir que Montesquieu a dit : « Les quatre plus grands poètes : « Platon, Montaigne, Shaftesbury, Malebranche. » Ils ont raison tous deux. Montaigne est artiste en toutes choses.

Il l'est par son amour de la vie. D'autres, pour ainsi parler, se mettent au-dessus de la vie ou au-dessous. Ils la subissent ou ils prétendent à la dominer. Ils ne l'aiment pas. Ils ont comme un vague désir d'y échapper. Montaigne la chérit ; il l'épouse ; il resserre à tout instant son intime commerce avec elle. Il est persuadé qu'elle n'est odieuse ou pesante ou méprisable qu'à celui qui ne la connaît pas et qu'à mesure qu'on la connaît davantage on la voit plus belle. De là son « réalisme ». « En définitive, dit Doudan, nous n'aimons

que deux choses : l'idéal et notre ressemblance. » Et c'est ce que Ruel, sans y songer peut-être, analyse et commente ainsi : « Tantôt l'art représente les hommes tels qu'ils sont et sert comme de témoin à la morale : voilà ces vices qu'elle veut corriger ; ces crimes qu'elle veut punir ; ces luttes dont elle nous apprend à sortir victorieux ; ces souffrances qu'elle donne le pouvoir de supporter. Tantôt il nous imagine tels que nous devrions, tels que nous voudrions être, et semble alors, en élevant nos âmes par le spectacle des vertus auxquelles la morale nous exhorte, chercher à nous donner des forces pour les pratiquer. » De ces deux formes d'art, Montaigne a choisi la première, qui est la moins philosophique et la plus artistique. Il creuse la vie en souriant. Il s'y enfonce avec d'autant plus de complaisance qu'il se sent de force à s'en détacher au moment même où il le voudra. Il l'analyse dans l'histoire, dans les voyages, dans *ses* voyages, autour de lui, en lui, dans les grands faits, plus encore dans les petits faits et menus incidents, parce que c'est là qu'il la sent comme palpiter davantage. Nul ne fut moins *abstrait*. La Bruyère, auprès de lui, a l'air d'opérer sur des abstractions. Molière lui-même, et Ruel n'a pas eu tort d'aller hardiment jusque là, Molière est abstrait en ce sens qu'il est exclusif de tous les traits de caractère qui dépassent les limites du rôle : « Si l'on ôte aux personnages de Molière la passion qui est le trait essentiel de leur caractère, on voit bien qu'ils n'existent plus. Qu'est-ce qu'Alceste s'il n'est plus le misanthrope ? Faites la même épreuve pour les personnages de Shaks-

peare... » Ainsi chez Montaigne. La vie en sa complexité, en son détail, en ses contradictions est dans chaque page de ce registre de l'humanité. Il voit les hommes comme un Saint-Simon sans méchanceté, et c'est-à-dire qu'il les voit mieux ; il les voit comme un Molière affranchi de l'optique de la scène, et c'est-à-dire qu'il les montre mieux ; et il les voit à travers les animaux, comme La Fontaine, mais sans intention satirique ou plutôt avec cette seule intention à demi-satirique de nous faire nous demander si c'est nous qui sommes raisonnables ou si c'est eux, et c'est-à-dire qu'il montre la vie dans toute son ampleur, depuis ceux où l'on croit qu'elle balbutie jusqu'à ceux où on se flatte qu'elle parle.

Le sentiment de la vie est tel chez Montaigne qu'elle semble effacer l'art et qu'il nous paraît que c'est la vie elle-même, telle qu'elle est, en face de quoi nous sommes placés ou plutôt au sein et au fond de quoi on nous plonge.

Artiste, Montaigne l'est encore par son amour de la vérité. C'est une sottise de dire que l'art est fiction. C'est la philosophie qui est fiction. Celle-ci consiste à voir le monde à travers une idée. C'est vouloir le voir petit et c'est vouloir le voir factice. L'art tâche de synthétiser sans systématiser. Il tâche de voir le monde par les yeux mêmes et de l'embrasser d'une vue claire et forte et comme prenante. Il n'y réussit pas ; mais au moins il ne commence pas par prendre le moyen de ne pas y réussir. Montaigne n'a pas fait autrement. Il va droit au vrai, et, s'il le trouve contradictoire, il note ses

contradictions, et s'il le trouve incohérent, il ne cherche qu'à présenter avec clarté ses incohérences et rien au-delà. Probité d'artiste. Probité d'homme que le vrai attire, non comme beau, non comme laid, non comme moral, non comme immoral, non comme profitable, non comme dangereux; mais comme vrai. Les grands artistes ne savent que cela. La vérité les charme et les maîtrise. Ils ne la désirent pas autrement qu'elle n'est. Ils la sentent vénérable à la sentir inépuisable. Ils ne lui en veulent jamais. Ils ne lui en veulent que de ne pouvoir la rendre telle absolument qu'ils la prennent. Montaigne est passionné de vérité comme un historien qui n'aurait aucune prétention d'artiste et qui, par conséquent, serait un artiste véritable.

Artiste, Montaigne l'est encore par son amour de la nature, si rare au seizième siècle, beaucoup plus rare, quoi qu'on en ait dit, qu'au dix-septième. Que Ruel a raison quand il nous avertit que ce n'est pas la thèse philosophique qui anime et conduit la plume de Montaigne lorsque celui-ci s'échauffe et s'éjouit à considérer les travaux des animaux ! « En réalité, ici, ce n'est pas le problème philosophique qui l'intéresse, c'est la question d'art. Ce qui le tient au cœur et ce qu'il veut prouver par cette longue série d'anecdotes qu'il raconte avec une verve inépuisable, c'est que la ruche de l'abeille ou le nid de l'alcyon — que l'abeille ou l'alcyon raisonnent ou ne raisonnent pas — surpasse de bien loin tous les ouvrages de l'homme. Un enthousiasme d'artiste le fait parler des animaux comme il en parle. La preuve, c'est cette facilité avec laquelle, au cours de

la discussion, il abandonne sa thèse que les bêtes sont douées de raison : à trois reprises différentes, et chaque fois avec plus d'esprit et de grâce, il développe cette idée que les bêtes ne seraient nullement à plaindre d'être guidées par le seul instinct. La preuve encore... » Il est vrai. Montaigne regarde et il regarde passionnément et la nature l'enchante et si ce n'est le tout, c'est le fond de Montaigne.

Remarquez que s'il regarde la nature en artiste, c'est en artiste encore qu'il se regarde lui-même. On s'étonne qu'il dise de lui du bien, du mal et même de l'indifférent. C'est qu'il n'est pas, à proprement parler, un moraliste. Il est un peintre qui fait un portrait, qui fait *des* portraits. Il se regarde curieusement à tel moment ou à tel autre, différemment éclairé, différemment disposé, triste ou gai, ou profond ou frivole, se jouant ou se morfondant, donnant une image claire ou sombre ; et ce sont portraits qu'il trace et qu'il range les uns à côté des autres, comme celui d'Épaminondas, de Caton, de Montluc, de son vigneron ou de sa chatte. Il n'est que de voir et que de peindre, qu'il s'agisse de soi ou des autres ou de n'importe quoi.

Il est artiste encore par ses admirations. Il a le culte des héros, ce qui a quelquefois embarrassé chez ce sceptique. Et considérez-le comme artiste, il n'y aura rien qui vous semble plus naturel. L'artiste aime la vérité, la vie et la beauté. L'héroïsme est précisément tout cela. Il est une vérité, et une vérité en quelque manière plus vraie que les autres, parce qu'elle est plus claire et plus lumineuse. Il éclate en une clarté

sans ombre. Le vice et le crime semblent des recoins sombres où l'on ne voit pas clair et où on a peine à démêler les choses. L'héroïsme, c'est la vérité morale dans toute sa splendeur. Il semble que l'homme n'est vraiment vrai que quand il est grand. Il est vrai comme quelque chose qui remplit sa définition. L'héroïsme est la vérité humaine dans sa plénitude. — L'héroïsme est aussi la vie, la vie intense, la vie, non pas seulement supérieure, mais pleine et ample, se satisfaisant à être autant qu'elle peut être, ne connaissant ni ses limites ordinaires, ni ses coutumières défaillances. « Il est, il est, il est éperdument », dit Hugo en parlant de Dieu. Le héros *est* de la même façon. L'artiste contemple en lui la vie dans sa haute et pleine majesté. — Et l'héroïsme est beauté, et pour tout dire d'un mot, l'héroïsme est une force, la plus grande force qu'il soit possible de contempler ici-bas. L'artiste est amateur de force par définition même. Il voit dans la force un objet d'art incomparable, parce que l'art est synthétique et que la force l'est aussi, parce qu'elle résume et ramasse en elle, comme en un espace restreint, les parties, les éléments, les énergies qui, en dehors d'elle, sont comme dispersées et disséminées dans la nature. Ce chêne puissant, c'est toute la forêt ; ce lion, c'est toute la montagne d'Afrique ; ce tigre, c'est toute la jungle ; ce héros, c'est toute l'humanité.

Aussi, quand Montaigne sort un peu de sa manière ordinaire, s'échauffe, s'entraîne, s'exalte, j'allais dire devient un peu déclamatoire et je l'efface, c'est quand il parle des héros. Il semble un instant passer le vrai.

Mais non ; il y reste ; il y rentre ; la vérité proprement artistique, c'est le vrai dans ses manifestations les plus pleines et les plus éclatantes.

Artiste, Montaigne l'a été encore dans sa vie même et dans son privé. La belle page que celle de Ruel sur le château de Montaigne et la terrasse et l'admirable horizon pacifique que de là l'on découvre ! C'est dans ce cadre admirablement artistique que Montaigne a pratiqué cette maxime que depuis si longtemps j'ai formulée, peut-être après une lecture de Montaigne : « L'art de la vie consiste à faire de la vie un objet d'art. » Il a fait sa vie et l'a modelée au patron de la beauté artistique. Il l'a dressée à être calme, équilibrée et souriante comme une statue de la santé ou de la jeunesse. Sa conscience fut le bon goût. Ses remords furent des « repentirs » de peintre ou de sculpteur. Ses joies de conscience furent des satisfactions d'artiste. Le propre du vice lui paraît être « d'offenser » et de faire souffrir « une nature bien née ». Une faute, c'est une dissonance. Le propre de la vertu est de « réjouir » une nature bien née et de la remplir d'une « fierté généreuse ». La vertu est une composition agréable de la vie. La vertu, c'est « l'ordre ». Une vie « exquise » est celle « qui se maintient en ordre jusqu'en son privé ». Autant d'expressions qui indiquent la morale comme étant une partie de l'esthétique. Il ne s'agit pas seulement de mettre l'art dans la vie, il s'agit de confondre la vie et l'art de telle sorte que, si l'art c'est l'amour de la vie, la vie aussi ne soit que l'amour de l'art appliqué à la vie même. L'art c'est la beauté peinte ; la vie c'est la beauté vécue.

Vivre autrement, ce n'est qu'une sorte de parodie de la vie véritable.

Est-il besoin de dire enfin combien Montaigne fut artiste dans ses écrits ? Oui, peut-être, pour écarter certains reproches qu'on est parfois tenté de lui faire et qui fondent pour ainsi dire, quand on le regarde à ce point de vue. Les *Essais* ne sont pas composés. C'est qu'ils cherchent à reproduire le désordre apparent de la vie et de la nature. Ils sont composés comme une promenade. Et c'est-à-dire qu'ils le sont. Ils le sont comme une fable de La Fontaine. Ils le sont de cette composition supérieure qui consiste en un désordre apparent dominé par une idée ou un sentiment qui reparaît à chaque coude du chemin et à qui tout ramène la vue : « Cet ordre consiste principalement à la digression sur chaque point qui a rapport à la fin pour la montrer toujours. » (Pascal. Ainsi compose La Fontaine, seul de tous nos auteurs classiques et romantiques pareillement; ainsi quelquefois compose Rousseau; ainsi compose Montaigne et il se trouve que le livre composé ainsi doit l'être bien, puisque l'impression finale, quoi qu'on en ait pu dire, est si nette et puisque cette vérité de la grandeur et de la faiblesse de l'homme en sort aussi éclatante que d'un sermon de Bossuet ou d'une argumentation de Pascal.

Et si, de l'ensemble nous passons au détail, nous voyons, presque sans qu'il nous soit besoin d'y regarder, à quel point un art instinctif de composition préside à la rédaction de la moindre page de Montaigne. Une page de Montaigne est une mélodie capricieuse gou-

vernée par un *leit-motiv* très précis, très sûr, mais très libre lui-même en ce que, à chaque fois qu'il se présente, en même temps qu'il ramène l'idée maîtresse, il en donne une nouvelle nuance. De là et cette unité dans la variété, comme disent les vieux traités d'esthétique, et, pour le lecteur, cette sécurité dans la liberté. On se promène, on flâne, on revient sur ses pas et en même temps on sent bien que l'on avance, et l'on sent bien qu'on tourne ainsi, non jamais pour quitter la question, mais pour la parcourir toute. Le chapitre de Montaigne est un labyrinthe où l'on se sent conduit par quelqu'un qui tient le fil, et qui, à cause de cela, ne se prive point de vous en développer l'embarras incertain. Et aussi, c'est un plaisir à Édouard Ruel, dans les pages les plus étonnantes et les plus vraies de son ouvrage de comparer un article de Montaigne à une symphonie de Beethoven, ou de le noter, paragraphe par paragraphe, de manière à le transposer en musique et en faire une manière d'*oratorio*, en le suivant comme pas à pas depuis l'allegro initial jusqu'au finale[1].

Et ce qui achève de peindre Montaigne comme artiste, c'est qu'il ne se doute point qu'il le soit. Ah ! s'il s'en doutait ! Immédiatement quel Rousseau, ou quel Chateaubriand ! Ce n'est pas pour médire de ceux-ci. Mais, certainement, Montaigne, sinon plus grand, est plus sympathique, parce qu'il s'est toujours considéré tout simplement comme un de nous. Toujours en train de se peindre, il croit toujours qu'il peint l'homme ; extrêmement curieux de style, il a juste assez de scrupule à cet

1. V. ici, p. 377-381.

égard pour remplir tout son talent d'écrivain, juste assez de bonhomie pour n'avoir point de coquetterie, si ce n'est très rarement et pour avoir ce charme de la demi-négligence que seul avec lui, La Fontaine, qu'on retrouve toujours quand on parle de Montaigne, a su avoir. Que ceci est bien dit : « Montaigne a cet avantage sur les historiens et sur les philosophes qui écrivent sur l'art d'être artiste, et aussi sur les artistes, de ne pas même se douter qu'il le soit. » Les artistes, qui s'analysent eux-mêmes et qui se font eux-mêmes objets d'art à montrer au public et à faire tourner devant lui, font songer à une pendule où ce seraient « les aiguilles qui mettraient les rouages en mouvement ». Que Montaigne est différent ! Il ne s'explique pas, il ne se monte ni ne se démonte devant nous. Il vit naïvement mais il vit d'une manière eurythmique et harmonieuse semblable à ces « horloges de cristal où l'on voit tout à la fois la marche des aiguilles et le mécanisme intérieur ».

Et c'est en cela plus qu'en tout qu'il est artiste jusqu'au fond de l'âme. Tout artiste ordinaire et même très grand est double. *Il y a* l'homme et *il y a* l'artiste. Mettez, en termes un peu gros, qu'il y a le bourgeois et le comédien. Jamais Montaigne n'a joué un rôle. Jamais il n'a, à un moment donné, endossé le comédien. Il a été ondoyant, il a été divers, il a été multiple ; double jamais. L'artiste et l'homme en lui se sont pleinement confondus de telle manière qu'il n'a pas été possible que l'un dît un mot à l'oreille de l'autre. J'imagine qu'ainsi fut Platon.

C'est pour cela qu'il est si près de nous, beaucoup plus près j'en suis sûr, qu'il ne fut de ses contemporains. Non que je veuille dire que l'art ingénu soit notre fait et que nous ne soyons pas comédiens. Me préserve le ciel de nous méconnaître à ce point! Mais précisément à cause de cela, la sincérité artistique nous ravit. Epris d'art jusqu'à je ne sais quelle exagération de la sensibilité, nous voudrions que l'artiste le fût tellement jusqu'au fond et qu'à ce point il ne fût pas autre chose, qu'il parût ne plus l'être, comme nous demandons à une glace de paraître le vide et de ne point sembler exister entre les objets et nous, comme nous demandons à l'eau d'un lac d'être transparente jusqu'à nous faire oublier qu'elle existe quand nous regardons au travers d'elle les mousses, les rochers et le sable fin. Quand nous sommes en présence d'un artiste qui non seulement nous donne cette surprise « que nous croyions trouver un auteur et que nous trouvons un homme », mais qui même ne nous la donne pas, et avec qui, entrant comme de plain-pied, nous continuons la conversation que nous avions avec nous-même, et entendons notre propre parole intérieure avec, seulement, plus d'accent et plus de grâce, et encore avec l'accent précisément et avec la grâce que nous voulions y mettre et que nous pensions que nous allions y mettre; alors, notre sens artiste est si pleinement satisfait qu'il n'est rien au monde qui pût le divertir d'une jouissance qui lui paraît être l'exercice même de lui-même.

Telles sont les idées que Ruel a exprimées dans ce

volume, excellemment, souvent à merveille, avec un talent de critique, de peintre et de virtuose incomparable et que je commence à être las de gâter sous prétexte de vous y introduire.

Dans un second volume, dont on verra comme les pierres d'attente et les jalons dans l'*appendice*, après avoir traité de l'artiste il eût certainement traité du philosophe et en montrant, ce qu'il avait déjà fait en partie, quels rapports étroits il y avait entre le tour d'esprit artistique de Montaigne et sa philosophie. Il est très clair que Ruel eût repris l'idée de Sainte-Beuve : « Il y aurait à écrire un chapitre sur le dogmatisme de Montaigne » et qu'il aurait une fois de plus montré à quel point Montaigne est loin d'être le pur « pyrrhonien » qu'a inventé Pascal. On sait assez que je suis de cet avis; mais je suis un peu ce mulâtre qui n'aimait pas qu'on poussât la conviction jusqu'à être nègre. Je crois bien que Ruel eût été de mon avis jusqu'à entrer en contradiction avec moi. Il eût montré, et c'est facile, que Montaigne n'était point sceptique, d'abord parce que personne n'est sceptique absolument, et il n'y a rien de plus faux que le mot de Royer-Collard : « On ne fait pas au scepticisme sa part » ; et la vérité est qu'il n'est sceptique qui ne fasse sa part au scepticisme ou, ce qui revient au même, qui ne la fasse à autre chose. Il eût montré ensuite que ce n'est point d'un sceptique que d'avoir le culte des héros et de raffoler des grands hommes et d'être si adversaire par avance de M. de La Rochefoucauld, que, loin de rechercher aux actes héroïques de subtiles interprétations qui

les ravale, on cherche au contraire « à leur prêter quelque tour d'épaule », pour les faire plus grands même qu'ils ne sont. « Ce n'est pas tant l'antiquité qu'il aime que la vertu... Est-ce du scepticisme, cela ? » Il eût mis en garde contre une erreur enfantine qu'on fait toujours et que Voltaire a dénoncée dans une jolie note à sa préface du *Poème sur le désastre de Lisbonne :* « Il est toujours malheureusement nécessaire d'avertir qu'il faut distinguer les objections que se fait un auteur de ses réponses aux objections et de ne pas prendre ce qu'il réfute pour ce qu'il adopte. » Il eût prévenu aussi le lecteur contre une erreur presque aussi niaise, qui consiste à prendre ce qui est constatation pour théorie propre à l'auteur, et, par exemple, les maximes de perversité des tyrans de Corneille pour pensées cornéliennes : « On a souvent pris dans Montaigne ce qui n'est qu'observation artistique pour du scepticisme. » Et il ajoute : « Et lui-même s'y trompe », ce que je ne crois point, Montaigne n'étant guère un homme qui se trompe. Enfin, il eût mis en vive lumière à quel point Montaigne croyait à beaucoup de choses et comment son prétendu scepticisme n'était souvent qu'une arme de sa raillerie.

Rien de mieux. Je crois pourtant que Ruel avait tendance à aller trop loin dans ce sens. « Il y a un chapitre à écrire sur le dogmatisme de Montaigne », non un livre. C'est une affaire de degré. On n'est jamais sceptique absolument et l'on n'est jamais absolument le contraire. Entre ces deux extrêmes il faut bien reconnaître que Montaigne est, tout compte fait, plus près du

premier que du second. Bossuet, Pascal, Malebranche et Voltaire ne se sont pas trompés à ce point. Il y aura toujours un peu plus de vrai que de faux dans les vers aimables de Voltaire :

> Montaigne, cet auteur charmant,
> Tour à tour profond et frivole,
> Doutait de tout impunément
> Et se moquait très librement
> Des bavards fourrés de l'École.

Montaigne est sceptique de tempérament et avec tempérament. C'est un sceptique qui a l'imagination stoïcienne; — et c'est un sceptique qui s'aperçoit que le scepticisme s'accommode merveilleusement avec le christianisme dans un esprit bien fait, et qui n'est pas fâché du tout de cette rencontre. Il me semble que voilà à peu près la mesure. Montaigne est sceptique par profond mépris de la sagesse humaine, et il se plaît à la moquer et à la confondre. Son scepticisme tombe devant les grandes et belles actions, parce qu'il n'est scepticisme qui ne doive tomber devant elles, qu'elles soient de Caton, de Socrate, ou de ces pauvres paysans stoïques sans le savoir qui « ne se couchent que pour mourir ». Et rien n'est plus juste que d'avoir senti que le scepticisme ne se réfute que par les actes. Et, Montaigne enfin, s'avisant que la religion où il a été nourri a le même mépris que lui pour la débile raison humaine et tient qu'elle n'est que ténèbres si elle n'est éclairée de Dieu, et que cette religion, aussi, a pour les actes humains *plus de mépris que lui* et ne croit pas à la force de la volonté humaine si elle n'est soutenue d'un

secours d'en haut; ne sent aucun besoin de se séparer ni même de se détacher à demi d'une religion qui lui donne raison quant à la raison, et qui, quoique étant plus sévère que lui quant à la volonté, répond cependant ici même à sa pensée générale, laquelle n'est pas autre chose que le mépris gai de l'orgueil humain.

Et ainsi Montaigne est sceptique, non pas tout à fait comme l'est un chrétien; mais comme l'est un homme qui trouve dans le christianisme une haute raison dont il a en lui tous les principes et toutes les premières démarches.

Et ceci nous amène à ce qui aurait été certainement la conclusion de tout l'ouvrage de Ruel. Ruel nous aurait montré Montaigne non seulement très peu sceptique, non seulement chrétien, mais encore — j'entends même dans son livre — sensiblement catholique. Il aurait dit : « *Il n'y a point de fin en nos inquisitions, notre fin est en l'autre monde.* » — « Voilà le chrétien, aussi nettement que possible. » — « *Car ils savent* [*les chrétiens*] *que la justice divine embrasse cette société et jointure du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des récompenses éternelles et que Dieu regarde agir tout l'homme et veut qu'entier il reçoive le châtiment ou l'éloge selon son mérite.* » — « Voilà le chrétien, non seulement selon l'esprit, mais selon le dogme. Mais voici le catholique, et le catholique éloquent, et le catholique belliqueux à ce point que la page semble être détachée de l'*Histoire des Variations des Églises protestantes* » : « *La vraie condamnation et qui*

touche la commune façon de nos hommes[1], *c'est que leur retraite même est pleine de corruption et d'ordure. L'idée de leur amendement chafourée, leur pénitence malade et en coulpe autant à peu près que leur péché... Ils font tout à l'opposite des préceptes stoïques, qui nous ordonnent bien de corriger les imperfections et vices que nous reconnaissons en nous ; mais nous défendent d'en altérer le repos de notre âme ; ceux-ci nous font accroire qu'ils en ont grande déplaisance et remords au dedans ; mais d'amendement et correction, ni d'interruption, ils ne nous en font rien apparoir.* »

Et cette page, citée par Ruel, est en effet très significative. Montaigne, même comme écrivain, comme penseur, sans que nous tenions compte de ce que l'homme était et de ce qu'il pouvait être par habitude, Montaigne était évidemment plus près des catholiques que des protestants. J'en ai dit quelques raisons en mon article sur Montaigne[2]. J'y ajoute celle-ci. Non pas en ses commencements, mais très vite au cours de son évolution, la religion nouvelle a été une forme de l'individualisme, une exaltation du *moi*, une proclamation de l'autonomie personnelle, et, en un mot, ç'a été un christianisme retourné ; car, jusque là, le christianisme était essentiellement humilité et voilà qu'il devenait essentiellement orgueil. Montaigne n'est pas un Pascal, il n'est pas un Bossuet ; mais tout autant que le

1. Il semble bien, du reste, que par « nos hommes », Montaigne n'entende pas uniquement les Protestants. (V. Montaigne, liv. III, ch. II.)

2. *Seizième siècle.*

second et peut-être plus que le premier, il déteste, raille et méprise l'orgueil humain. Voilà le fossé profond qu'il voit entre le protestantisme et lui. Il ne peut pas y en avoir de plus infranchissable.

— Mais il est stoïcien, au moins d'imagination et de tendances, et le stoïcisme est parfaitement fondé sur l'orgueil.

— Je le sais bien ; mais voyez que Montaigne sent l'objection et y répond : sans doute, le stoïcisme est fondé sur l'orgueil ; mais il vise à la correction des passions et *à la paix de l'âme*. Son orgueil est *dans son principe* et à croire que l'homme est capable, à soi tout seul, de dompter ses mauvais penchants ; mais son orgueil ne se retrouve plus dans sa conduite et dans la fin de cette conduite. Il tend à la purification et à la paix du cœur, tandis que la religion nouvelle tend à la purification du cœur et au triomphe de l'orgueil qui maintiendra le cœur dans cet état belliqueux, agressif et violent dont je dis qu'il est une pénitence malade et en coulpe autant à peu près que le péché.

Voilà bien le fond de la pensée de Montaigne sur le protestantisme. Il y voit un orgueil plus grand et comme plus continu et plus *continué* que celui du stoïcisme ; et il est humble ; tout au moins veut-il l'être, ou tout au moins veut-il qu'on le soit.

Certes, il ne faudrait pas trop insister sur ce point et faire de Montaigne un catholique très ardent. Mais c'est qu'aussi on a trop donné de l'autre côté. On en a trop fait un sceptique et on a trop dissimulé ses antipathies bien réelles et très manifestées à l'endroit de Genève. Une

note en marge, comme en écrivait Bayle, pour nous délasser un moment. Dans l'édition de Montaigne, publiée en 1826 par J.-V. Leclerc, il y a un *index* assez bon. Cherchez-y *Protestantisme*, *Huguenots*, *Calvin*, *Réforme*; vous n'y trouverez rien du tout. Le rédacteur de l'*Index* n'a pas fait attention aux cent passages où Montaigne parle de ces choses. C'est qu'il n'est pas bon d'attirer l'attention du lecteur sur ces passages-là. Cherchez-y *Religion*. Vous trouverez ceci : « N'a point de fondement humain plus assuré que le mépris de la vie. — Les hommes ne s'en servent communément que comme d'un moyen pour satisfaire leurs injustes passions. — Quelle est la plus vraisemblable des opinions humaines touchant la religion? — Il faut une religion palpable pour le peuple. — Zèle de la religion souvent excessif, par conséquent injuste. — A porté les chrétiens à détruire les livres des païens et à diffamer l'empereur Julien. » C'est tout. Le lecteur qui prend l'*index* pour guide impartial de la lecture, prendra cette idée : 1° Que Montaigne n'a jamais parlé du protestantisme; 2° Que Montaigne a très peu parlé de la religion et n'en a guère discouru que pour dire qu'elle était un prétexte aux hommes à satisfaire leurs mauvaises passions; que le zèle de la religion fait perdre la notion de la justice et que les chrétiens sont des vandales et des diffamateurs. Ceci n'est-il pas caractéristique de l'esprit dans lequel on lisait Montaigne en 1826 et de celui dans lequel on voulait qu'on le lût? Ne fût-ce que pour ramener à la réalité des choses, il n'était peut-être pas mauvais qu'on réagît.

Telles sont les lignes générales du volume qu'a écrit Ruel sur Montaigne et de celui qu'il aurait écrit. Celui que nous avons est exquis; celui que la mort nous a dérobé eût été peut-être contestable sur certains points; mais tout au moins d'une pénétration et d'une élévation singulières.

Pendant qu'il le préparait, Ruel sentait ses forces décliner. Dès l'âge de trente ans environ sa santé avait été précaire. Bien souvent il prenait sur lui, sur sa réserve de forces, pour aller faire son cours du Lycée Molière ou de l'École des Beaux-Arts. Il refusait des travaux de librairie qui étaient des travaux d'artiste littéraire et qui le séduisaient fort, sans vouloir donner le véritable motif de son refus qui n'était que trop légitime. Il cachait aux siens et peut-être même à lui même, pour être plus sûr de le cacher aux autres, le mal profond qui le ruinait. Il se soignait mal, du reste, préférant soigner sa mère, qu'il adorait et dont il était adoré; comme dit avec une simplicité touchante et digne du sujet, M. Charles Dejob dans une notice sur Édouard Ruel, « il se concentrait de plus en plus dans la vie de famille et dans la charité. Il n'allait point aux eaux qui auraient pu le soulager; mais à celles qui pouvaient soulager sa mère; là, il faisait à pied de longs trajets pour lui apporter l'eau d'une source qu'on disait plus pure; quelquefois, courbé en deux par des douleurs d'entrailles, il exigeait qu'on le laissât accompagner une sœur malade dans des promenades en voiture. Il fallait le surveiller pour l'empêcher de mettre ses habits neufs dans des paquets destinés aux pauvres; après

sa mort on apprit que les soirs de bise, il donnait à une marchande de journaux la valeur du gain qu'elle espérait pour qu'elle rentrât immédiatement chez elle ». — Le mal triompha de lui le 3 mars 1896. Il mourut comme il avait vécu, chrétiennement, avec douceur, résignation et espérance.

Sa mort fut un coup épouvantable pour sa famille, cruel pour ses amis, sensible même pour ceux qui ne le connaissaient que de réputation et comme un des enfants les plus distingués et un des maîtres les plus exquis de l'Université de France. M. Guillaume fut profondément affecté par cette nouvelle. Mgr d'Hulst en fut désolé. Mille témoignages de tristesse et de regrets affluèrent autour de cette tombe et autour de la famille du disparu. Les élèves de l'École des Beaux-Arts se cotisèrent pour placer sur son tombeau une plaque de marbre où ils firent graver une inscription attestant leurs regrets et leur reconnaissance. Ils y joignirent une palme de bronze. M. Lemonnier, collègue de Ruel à l'École des Beaux-Arts, prononça un discours élevé et d'une grave éloquence dont je détache ce portrait achevé où l'on reconnaîtra le goût si sûr et si attique du professeur d'histoire de l'art : « C'était un esprit d'une rare distinction, et sa vraie mesure restera dans le jugement unanime de ceux qui l'ont approché. Sa conversation révélait le goût à la fois le plus délicat et le plus raffiné, l'esprit le plus clairvoyant, mais aussi le plus ouvert, une indépendance de jugement à l'égard des choses, quelquefois à l'égard des personnes, qui n'était jamais que l'expression d'une pensée éprise de vérité.

Tout cela avec une bonne grâce, une finesse, une verve contenue qui donnait un singulier attrait à une causerie, même à une discussion avec lui. Si une certaine réserve, qui se conciliait avec la plus parfaite courtoisie, la discrétion d'une âme qui se replie volontiers sur elle même, la distinction native d'un esprit qui hait le bruit, peut-être quelques sentiments ou quelques idées qu'il n'affichait pas, mais ne dissimulait pas non plus, ont fait qu'il ne s'est révélé qu'à un petit nombre, je crois bien qu'il a dû se révéler tout entier à ses élèves de l'École des Beaux-Arts. Dans ce cours qu'il a inauguré et qui semblait fait pour lui, tant il convenait à ses qualités les plus solides et les plus brillantes, il ne se bornait pas à présenter des aperçus toujours ingénieux sur les grands écrivains, à chercher ces rapprochements vivants entre l'art et la littérature qui donnaient à ses leçons un tour tout particulier; il faisait mieux: tout ce qu'il y avait en lui de délicatesse se changeait en enthousiasme, et, emporté par l'amour du beau, qui était la marque distinctive de son esprit, il s'abandonnait à lui-même quand il parlait d'Homère ou de Phidias, de Corneille, de Dante ou de Michel Ange. Ici sa passion, partout ailleurs contenue, s'épanchait largement, son accent prenait une vivacité, une force bien faites pour entraîner nos élèves si sensibles, dans l'heureuse sincérité de leur nature, à tout ce qui touche et émeut. »

Je feuillette les lettres qui ont été adressées à la famille de Ruel à l'occasion de cette mort prématurée. Toutes marquent, à ne s'y pouvoir méprendre, une douleur profonde, intime et qui paraît plus être celle qu'on

éprouve à la mort d'un parent que celle que donne la perte d'un ami. C'est M. Lefuel qui écrit : « Mon cher et inoubliable ami était digne des hommages que des juges compétents lui ont rendus ; mais ceux qui ont vécu dans la familiarité du cher disparu diront que Ruel a été mal connu. L'injuste sévérité qu'il avait pour tout ce qu'il écrivait, une fâcheuse et inexplicable défiance de lui-même, le souci d'une perfection impossible à atteindre l'ont empêché de produire et de remplir son mérite, dont l'étendue n'a été vérifiée que par quelques-uns, admis à l'honneur de ses confidences... Celui qui n'est plus a été tout à la fois un lettré éminent et charmant, le plus tendre des amis et le meilleur des fils... »

C'est M. Cartault, professeur à la Faculté des lettres de Paris, qui écrit : « J'apprends avec une douloureuse stupéfaction et un chagrin profond la mort de mon ami Ruel... Il y a eu lundi huit jours, je l'avais rencontré rue de Rennes et nous avions été, nous promenant, jusqu'à la Madeleine. Nous avions causé comme de vieux camarades de nos souvenirs passés, heureux de dépenser ensemble un vieux fond d'amitié ! Ruel m'avait paru très gai, très bien portant, et j'étais loin de m'attendre au malheur qui vous frappe. Je le sens, Madame, pour mon compte plus profondément que je ne saurais le dire. Il ne me reste plus maintenant un seul de mes camarades d'Athènes ; je suis le dernier, et cela est triste... »

C'est M. Texcier, professeur de rhétorique au Lycée de Rouen qui trouve le mot qui exprime peut-être le plus juste le sentiment que nous avons tous gardé de notre pauvre camarade : « J'avais conservé de lui un

souvenir très particulier où *un certain respect* se mêlait à l'affection de camarade... »

C'est M. Mérimée, professeur à la Faculté de Toulouse, qui regrette que les circonstances ne lui aient pas permis de continuer avec Ruel les relations d'École, mais qui a gardé de lui « un souvenir bien vivant et bien affectueux » et qui souhaite vivement « qu'un livre renfermant les pages délicates et distinguées qu'il a dû laisser conserve le souvenir de celui qui, dès les premiers jours, s'était si brillamment placé à la tête de la promotion ».

C'est M. Perrot, directeur de l'École normale, qui regrette (combien ce regret a été senti et de combien de personnes!) de n'avoir pas assez fréquenté Ruel : « Si, en raison de ses habitudes de vie discrète et cachée, nous le voyions peu, ses maîtres et ses camarades savaient sa distinction d'esprit et je n'ignorais pas, pour m'en être informé à plusieurs reprises, combien son enseignement était goûté à l'École des Beaux-Arts. »

C'est M. Desvergnes, ancien élève de l'École des Beaux-Arts qui s'écrie : « Je l'aimais tant, comme professeur d'abord et comme ami ensuite!... je l'admirais pour la finesse de son talent et de son esprit. Quelle belle âme, bien ouverte! Ah! comment de pareils hommes peuvent-ils être ravis à ceux qui leur sont chers! »

C'est M. Quidou, autre élève de l'École, qui, ayant demandé et obtenu une photographie du pauvre disparu, remercie en ces termes bien significatifs : « En parcourant les ouvrages qu'il analysait devant nous, j'évoquais l'expression de ses traits ou sa déclamation si

douce et si forte dans les interprétations qu'il nous faisait de Sophocle ou d'Homère, de Dante ou de Virgile... Aussi quelle consolation d'avoir, grâce à vous, une image de notre cher professeur, tant aimé, tant admiré. Je vous prie de croire que son souvenir ne s'effacera jamais de l'esprit et du cœur de ceux qui ont eu le privilège de suivre ses belles leçons. »

Même note chez ses anciennes élèves du Lycée Molière. Extrait d'une lettre de Mlle Louise Trénard : « ... Il nous donnait ce qu'il y avait de plus noble, de plus exquis et de meilleur dans ses pensées. Ses leçons étaient des conversations pleines de charme, d'esprit et de bon goût, et quand notre cher professeur abordait les sujets graves, les études sur Bossuet, par exemple, nous pouvions puiser dans ses enseignements la force avec la bonté... Je me souviens avec émotion de l'air doux, du sourire bienveillant, un peu triste pourtant, que notre professeur avait en nous parlant... »

Et combien j'en laisse de côté à regret, de ces témoignages de l'affection profonde que Ruel avait excitée partout où il avait passé ! Recueillons encore ces quelques mots de Mgr d'Hulst. Il écrivait à Ruel en 1875 dans des circonstances douloureuses : « ...C'est moi qui vous remercie de votre affection. Au moment où le bon Dieu, qui m'avait déjà ôté mes parents, vient de m'enlever dans mon frère le meilleur de mes amis, il me fait retrouver dans un ami tel que vous un frère que je puis aimer en même temps d'une affection paternelle... » Et, beaucoup plus tard, il écrivait à la mère de Ruel : « Je vous écris le jour qui était, il y a un an

encore le jour de la fête de notre Édouard.... Je comprends bien que vous avez perdu votre soleil ! J'ai dit ce matin la messe pour lui et pour vous. »

Mais pour secouer un peu ces voiles de deuil, chers pourtant à ceux qui le pleurent, voyons un instant Ruel vivant et heureux de vivre pour le bien et pour le beau, voyons-le au milieu de ses amis et de sa famille ; regardons les lettres, conservées en trop petit nombre, que lui écrivaient ses camarades de l'école de Rome et celles qu'il écrivait à sa famille ; cela fera un cadre excellent où se détachera définitivement, avec plus de vigueur que partout ailleurs, sa douce, mélancolique et pourtant souriante figure.

C'est là qu'on voit bien comme il fut chéri de tous ceux à qui il a permis de le connaître. On l'aimait pleinement dans cette rédaction du *Français* qui était si pleine de gens distingués et délicats. M. Thureau-Dangin l'a merveilleusement connu. Il savait à fond ce cœur sensible et tendre, un peu susceptible parce qu'il était, tendre et sensible ; et il le confessait en le caressant, en très fin psychologue et en très doux ami : « Je vous aime bien ; je plains parfois vos petites faiblesses ; mais j'estime singulièrement la droiture et la chaleur de votre cœur. Voilà les seuls sentiments que j'éprouve et que j'aie éprouvés à votre égard. » De même M. François Beslay écrivait à M. Thureau-Dangin : « Dites bien à Ruel tout le plaisir que nous a fait son envoi. Envoyez-lui de ces mots tendres et fortifiants comme en disait l'abbé Perreyve et surtout assurez-le bien que nous l'aimons profondément. »

M. Guillaume, en villégiature à Pau, en 1891, lui écrivait : « J'ai toujours été heureux de vous voir et je vous assure que je voudrais pour beaucoup que la distance qui nous sépare disparût. Ce serait avec grande joie que je m'entretiendrais avec vous dans ce beau pays que vous admireriez et dans lequel j'essaye de guérir. »

M. Charles Lefebvre, compositeur de musique, nous donne la note de l'École de Rome à l'égard de Ruel. Il lui écrivait de Rome au 21 mai 1872 : « ... Et, maintenant, mon cher Ruel, il ne me reste plus à te dire que ce que plusieurs d'entre nous t'ont dit avant moi sans doute, mais pas plus sincèrement : c'est que, le jour où tu reviendras au milieu de nous, tu seras accueilli à bras ouverts, et que tout le monde ici conserve de toi le plus sympathique souvenir. »

M. Lafrance, le statuaire, mort aujourd'hui, lui écrivait presque à la même date :

« Mon vieux Ruel,

« Je t'appelle vieux ; c'est avec intention (pas comme tout ce que je dis), parce que, *je ne sais pas comment tu t'y prends, mais tu as un chic tout particulier pour t'attirer les sympathies ;* et c'est à cause de cela que nous te regrettons tous, et parce qu'il me semble, aussi à cause de cela, qu'il y a longtemps que nous sommes amis... C'est tous les jours ou à peu près qu'il y a quelqu'un ici qui nous adresse cette phrase, ou une variante : « Nous n'avons pas encore écrit à Ruel ; ou bien : à ce pignouf d'Athénien ; ou bien : à cette canaille d'Édouard... Comment as-tu fait ton voyage ? Et com-

ment te trouves-tu dans le royaume de Thésée? M. Burnous [Burnouf] a-t-il été aimable avec toi? Tes copains sont-ils gentils? Et l'archéologie?... »

Autant en dit et aussi chaudement M. Jacquet, le graveur, aujourd'hui membre de l'Institut : « ... C'est que, donc, on n'en trouve pas souvent une Académie comme celle de France à Rome et si tu en as emporté un bon souvenir, je puis t'assurer que tu en as laissé un excellent. En quittant la gare, avec mon vieux Lafrance et Merson, nous n'étions pas gais. Cela ne doit nullement t'étonner, car ta nature si bonne et si franche est bien faite pour attirer toutes les sympathies. Je regrette ton départ en ce qu'il a enlevé à l'Académie un charmant camarade, et qu'ensuite j'aurais bien désiré qu'un séjour un peu plus prolongé mît plus d'intimité entre nous et me mît à même de te prouver l'amitié que j'ai pour toi. »

Petit tableau d'un coin de l'Académie de Rome dans une lettre de M. Leclerc, l'architecte : « Certes, mon cher Ruel, les oreilles doivent te tinter, car on parle bien souvent de toi ici. Nous n'avons plus ce fervent catholique à combattre et nos discussions, jadis épineuses, sont maintenant d'une fadeur désespérante... Ce n'est pas seulement pour tes fermes convictions que je parle. En dehors de celles-ci, nous avons trouvé en toi un homme de cœur et tu peux dire que tu as emporté nos sympathies et nos regrets... »

De Venise, le 10 avril (1872 probablement), M. Blanchard, le peintre, s'excusait et battait gentiment sa coulpe d'être un correspondant irrégulier, et, au cours

d'une longue lettre charmante, il écrivait avec cette mélancolie préalable ou préventive qui est si aimable chez les jeunes gens : « ... On ne leur en fichera pas tous les jours des hommes comme toi et s'ils passent à côté sans savoir les apprécier, ils sont indignes de vivre. Ne fais pas le modeste et ne rougis pas [très exact. Je revois Ruel. Il avait cette *mollities frontis* qu'on avait remarquée chez Virgile, comme il en avait le *molle atque facetum*]. Les hommes de cœur sont rares, et tant pis pour ceux qui ne savent pas en faire sortir l'étincelle... Pour ce qui est de moi, mon vieux, je n'ai pas été si bête et je te jure que je t'ai compris. Je ne sais pas ce que l'avenir nous réserve. J'ignore si la vie ne nous jettera pas l'un d'un côté, l'autre de l'autre ; s'il se passera du temps avant que nous nous rencontrions de nouveau. Mais, maintenant, c'est fait ; et, que ce soit l'année prochaine ou dans dix ans que nous nous retrouvions, ce sera la main d'un ami qui serrera la tienne quand mes cinq doigts rencontreront tes phalanges grecques. »

Et, maintenant, c'est à Ruel lui-même que je donne la parole, comme la lui donnait à l'École normale M. de la Coulonche, qui l'aimait tant, qui l'avait distingué tout de suite dès Charlemagne ; et c'était un silence attentif et presque respectueux qui s'établissait dès qu'en effet Ruel était constitué ainsi l'orateur du jour. En quittant la France pour Rome et Athènes, à Marseille, le 27 novembre 1871, il écrivait à ses parents :

« Ma bien chère petite mère, mon bon père,

« J'espère que vous m'avez dit la vérité : que tout s'est

bien passé, que vous vous portez tous bien. Je vous en supplie, prenez courage et patience. Certes, il est bien dur pour nous tous de nous séparer; mais, comme je vous l'ai dit, je crois qu'il était de mon devoir de partir, afin de me développer et de me former. Ce n'est point l'ambition qui m'a décidé, mais cette pensée que nous devons compte à Dieu de ce qu'il nous a pu donner d'intelligence, que nous ne sommes que ses instruments et que nous ne devons songer qu'aux moyens de devenir le plus forts possible pour la défense du bien, de la vérité et de tout ce qui est grand et beau. Je vous aime et vous embrasse, comme votre enfant d'abord, dont le cœur vous appartient tout entier, qui ne saura jamais reconnaître tout ce que tous deux vous avez fait pour lui, et qui sent, beaucoup plus qu'il ne vous l'a montré, combien sa vie et son âme sont intimement liées à votre vie et à votre âme; mais je veux aussi que vous songiez que cet enfant qui vous aime tant est capable de mériter quelque respect et quelque estime de la part des autres hommes; je veux faire honneur au nom de mon père et à l'éducation que m'a donnée ma chère maman. Soyez tranquilles, on peut s'aimer de loin aussi bien que de près. [La lettre suivante montrera assez que de la part de Ruel ceci était un pieux mensonge.] Et même, lorsqu'on est séparé de ceux qu'on aime, alors l'affection devient plus grave, plus sévère, plus profonde. J'aime aussi de tout mon cœur, de loin comme de près, mes deux bonnes sœurs, qui m'ont montré, par leurs bonnes grosses larmes, combien elles m'aimaient, et aussi mon brave Henri, mon

meilleur ami, qui est un homme à présent, et sur qui je compte pour donner de la patience à papa et à maman. O ma famille chérie! je sais bien que souvent, près de toi, j'ai été fantasque, bourru, égoïste, emporté, de mauvaise humeur! Mais, je puis le dire avec orgueil, je ne sais s'il est beaucoup de jeunes gens qui aiment le foyer de la maison comme je l'aime! Je ne connais ni n'ai envie de connaître le monde; je n'ai jamais été et n'irai probablement jamais à ses fêtes, à ses bals. A part quelques amis, dont le meilleur est parti pour toujours, toute ma vie s'est passée près de mon père, de ma mère, de mon frère, de mes sœurs; et, après cette absence qui, je l'espère, ne vous semblera pas trop longue, je reviendrai près d'eux plus digne de leur affection, plus sûr de pouvoir tranquillement vivre toujours avec eux. Je vous aime, je vous aime, je vous aime, et je vous embrasse mille fois. Croyez-moi, la distance n'est rien. Seul dans ma chambre d'hôtel, je vous vois près de moi; j'entends le son de votre voix et je ne suis plus seul; et vous, ne vous croyez plus séparés de moi. Je vous aime tant que je crois que je pourrai toujours me figurer que je suis près de vous et ainsi moins souffrir de cette séparation... »

Et voici précisément la *réplique* touchante à cette touchante lettre et toutes les deux sont adorables. Il écrivait d'Athènes à ses parents au moment de rentrer en France (1874) :

« Mes chers bien-aimés,

« Je me décide à rentrer. Vous me rendrez cette jus-

tice que j'ai fait tous mes efforts pour allonger mon exil le plus possible. J'ai le mal du pays, le mal de la famille à un degré un peu violent. Ma vie, ici, depuis tantôt un an, est vraiment trop triste. Comme je n'aurai aucun avantage à la prolonger, j'abrège. Je pars d'ici sans autre regret que de laisser la famille de mon consul d'Espagne qui m'a si bien accueilli. J'aurai, certes, beaucoup de peine en leur disant adieu ; mais, pour le pays, tout magnifique qu'il est, je le quitte avec joie. Mon cœur n'est pas là... Je vais donc revivre ! Savez-vous bien que je suis à moitié mort ici ! Personne à aimer. Mais je vais me retrouver en vous embrassant. Décidément, je ne suis pas né voyageur, — ou bien il me faudrait voyager avec quelqu'un que j'aimerais beaucoup. Que je suis content d'en avoir fini avec cette vie ! Mais mes pauvres amis d'Espagne ! Je voudrais bien les emmener. Pauvres bébés que je n'embrasserai plus jamais ! »

Certes, celui-là était déraciné partout, parce qu'il laissait des racines partout où il séjournait, et, de là, ces traces de brisure et d'arrachement que l'on trouve à chaque instant en lui ; mais, au demeurant, ses racines les plus profondes étaient au foyer domestique.

Voulez-vous le voir un peu déridé et souriant, comme il n'a pas laissé de l'être souvent ; car, si les tristesses sont faites d'amour, les bonnes humeurs sont faites de bonne conscience. Dans cette même lettre de Marseille, citée plus haut, qui est le délicieux *Nos patriam fugimus* d'Édouard Ruel, je relève cette impres-

sion de voyage vive et lumineuse et cette anecdote joliment contée :

« J'ai trouvé Marseille charmante. Quelle différence avec Lyon! Quelle vie! quelle animation! Du monde, des voitures, et puis le soleil. Hier, à Lyon, j'ai grelotté toute la journée. Aujourd'hui, j'ai chaud (27 novembre). Le matin, nous avons été visiter le port. J'ai vu passer le blé dans des tamis qui sont suspendus à trois pieux. J'ai vu cette population de vauriens de tous les pays qui grouille sur les quais. Puis, nous avons pris un batelier, un bon type de Marseillais, qui nous a conduits à l'île d'If, où est le fameux château d'If, d'où, comme nous l'a raconté notre marin, le comte de Monte-Cristo s'est jeté à la mer. Puis, nous avons flâné, puis dîné, puis je vous écris, puis je vais me coucher. En somme, je suis très content de Marseille. La ville est gaie, peinturlurée un peu de couleurs voyantes, pleine de monde, de gens qui ont l'air ou intelligent ou canaille, enfin qui ont une figure qui dit quelque chose. Le matin, pour aller de l'hôtel à la gare, j'ai pris une voiture. Quand vint le quart d'heure de Rabelais, je dis à mon cocher : « C'est trente sous? — Eh! oui, mon-« sieur. — Rendez-moi, lui dis-je en lui tendant deux « francs. — Parfaitement (mettez l'accent). Il fouille dans « sa poche, d'un air convaincu, puis, la figure affligée et « en montrant des pièces de vingt sous : « Té! Je n'ai « pas de monnaie! » A Paris, le cocher aurait mis grossièrement la pièce dans sa poche en disant d'un ton bourru : « Pas de monnaie! » A Marseille, mon homme aime mieux se ficher de moi, poliment, avec obli-

geance. Ils sont polis, prévenants, bavards, toujours souriants, toujours farceurs. Ce matin, je rencontre un roulier qui causait avec ses chevaux. L'un d'eux, en marchant, dodelinait de la tête nonchalamment. Le charretier lui dit, à lui, au cheval : « Il sé balancé, qué, il sé « balancé. »

Du même ton, autre histoire, histoire parisienne, histoire d'histoire littéraire. Ruel était à cette époque à l'École normale (probablement 1871) :

« Mon cher Maurice,

« Il faut que je te raconte ma matinée. Cela te distraira peut-être. J'ai fait des vers où je demande pour notre pauvre pays des prières, comme d'autres demandent des canons. L'idée me vint de les publier. Je pensai à la *Gazette* (*Gazette de France*) ; mais je me dis que le vieil Escande ne ferait pas attention à moi. Peut-être Veuillot, pensai-je... Si j'allais trouver Veuillot. Après tout, c'est un homme à connaître. J'y allai l'après midi. On me dit de revenir le lendemain (c'est-à-dire aujourd'hui), entre midi et une heure. Je laissai mes vers et ma carte, où j'avais ajouté à la main : « ancien « élève de Stanislas », pour ne pas trop effaroucher Veuillot par mon titre d'élève de l'École normale. J'arrivai à l'Ermitage à midi un quart : « C'est moi, mon« sieur, qui vous ai fait remettre hier des vers et ma « carte. — Quelle est cette École normale ? Est-ce celle « d'About ? (Ceci dit sur un ton !) — Oui, monsieur. — « Je vous félicite d'avoir su vous y conserver. » Là-dessus il se mit à entamer un monologue d'une façon

très bienveillante et très spirituelle. Il commença par me dire qu'il ne publierait pas mes vers. (Encore une fois ! pensai-je.) L'*Univers* ne publie pas de vers. Lui-même, Louis Veuillot, n'y a jamais publié les siens. Puis ma pièce était écrite dans un bon langage ; les vers étaient élégants, harmonieux ; mais ça ne l'avait pas *empoigné*. Pas assez de force, de vigueur. Tu comprends que Veuillot a quelque droit d'être difficile sur le chapitre de la vigueur. Il me dit cependant qu'il ne voulait pas qu'on étalât ses muscles, qu'il n'aimait pas les *Hercules qui suent* ; mais, enfin, qu'il fallait des muscles. Enfin, pour me consoler, il me dit que j'étais jeune, que j'avais l'instrument, et qu'il fallait attendre ; — « Vous avez l'aptitude ; attendez pour voir si vous « avez la vocation. On sent que vous n'avez pas encore « pleuré, et il faut avoir pleuré pour faire de belles « choses en n'importe quel art. Si vous devez être un « poète, un vrai, rien ne vous empêchera de l'être. « Attendez. Si vous n'avez qu'un talent ordinaire, « qu'importe que la vie l'étouffe. Si la fleur ne doit « pas mûrir, elle tombera d'elle-même. Cela ne vous « empêchera pas d'avoir une existence belle et grande « aux yeux de Dieu. Attendez. La véritable fleur de « poésie est la fleur d'automne. Elle a une beauté « sévère, mais forte et réelle. » Tout cela dit avec bonté, avec esprit, élévation et sentiment. J'avoue que je n'ai jamais entendu causer comme Veuillot venait de faire. Il m'accompagna et nous causâmes encore devant la porte ouverte : « Du reste, lui dis-je, le pied sur la « première marche de l'escalier, le genre de la poésie

« lyrique n'est pas celui qui m'attire. Je veux faire du « théâtre. » Veuillot partit jusqu'au fond de l'antichambre, puis revint avec une figure toute changée : « Oh ! c'est différent ! me dit-il, et je vous déclare que « je n'ai là-dessus qu'un conseil : Il ne faut pas faire de « théâtre. — Mais, cependant, la poésie dramatique « est un art, un grand art, qui a produit de belles « choses. — Peuh ! *Athalie*... et encore !... *Hamlet* ? Il « y a de belles parties, mais... — Prenez l'opéra ; car « la musique dramatique est sœur de la poésie drama- « tique ; n'avez-vous pas là de belles, de magnifiques « choses ? Les *Huguenots* ? — Ne me parlez pas de « Meyerbeer ! C'est un juif ! » Et Veuillot repart pour le fond de l'antichambre. En revenant : — « Je ne « comprends en fait de poésie dramatique que des « poésies dialoguées, mais destinées à n'être pas « jouées. — Je comprends la poésie dramatique autre- « ment que vous, répondis-je. Je la veux vivante, pas- « sionnée, et interprétée par des artistes passionnés. « — Alors, monsieur, voici votre destinée : vous ferez « la cour au parterre et vous épouserez une catin... » Et je descendis en riant. En somme c'est un brave homme, intelligent, distingué, plein de sentiments élevés. Il m'a dit d'excellentes choses et qui s'accordent parfaitement avec mes sentiments intimes. Il ne m'a pas flatté ; mais qu'importe ?... »

Et Ruel aurait dû envoyer sa lettre à M. Louis Veuillot avant de l'envoyer à « Maurice ». Il lui aurait ainsi prouvé qu'il n'était pas mal doué pour écrire la

scène dialoguée, destinée ou non à être portée sur le théâtre.

On voit assez quel était cet homme charmant, qui n'a rempli ni tout son mérite, ni tout son talent, ni toute sa destinée. Il était la vertu même ; il était toutes les vertus. Il était bon, officieux, charitable, scrupuleux, fier, loyal, modeste, et inaccessible même à une pensée mauvaise. Ses défauts furent des distinctions. Il était dédaigneux des vulgarités de l'esprit et du cœur et ce n'est pas sa faute si, pour cette cause, il dédaigna, je ne dis pas beaucoup de gens, mais quelque chose dans beaucoup de personnes. Il n'était pas liant jusqu'à l'excès ; mais c'est que toute banalité lui était en horreur dans la vie autant que dans les livres. Il était peu expansif ; mais c'est que beaucoup de ses sentiments et la plupart de ses idées avaient reçu, dès les premières années de sa vie à travers les hommes, un accueil qui ne les encourageait pas à se produire pour ne pas se faire comprendre. Il était caustique, à la rencontre, mais jamais pour attaquer, et moins pour se défendre, que pour se protéger, et parce qu'il savait qu'on n'obtient le respect, que, d'abord quand on le pratique, et ensuite quand on l'impose ; et de là sa politesse qui était un avertissement et sa malice qui était une sauvegarde. Il me faisait un peu l'effet d'un Alceste réservé, comme celui de Molière est en plein vent, et, du reste, avec toutes les profondes qualités de cœur et toute la justesse et finesse d'esprit du héros de la comédie classique. Il fallait un peu le conquérir ; mais la conquête valait la peine. Il a trouvé plus d'un Philinte et

plus d'une Éliante ; mais je ne crois pas qu'aucune Célimène se soit même avisée de prétendre l'attacher à son char ; car il était sincère sans être naïf. Il a eu un joli mot, qui est non seulement d'un homme très spirituel, mais d'un grand critique, sur Mérimée : « Il fait jouer ses petits drames par des marionnettes admirablement faites qui ressemblent à s'y méprendre à des hommes. Son dessein paraît être de nous persuader, non que ces marionnettes sont des hommes, mais que les hommes ne sont que des marionnettes. » Il n'a pas voulu être une de ces marionnettes-là, et il ne l'a jamais été ; mais il a su que ces marionnettes sont capables de souffrir, et, sans se mêler à leur jeu, il a été tout de flamme pour se mêler à leurs douleurs et à leurs souffrances, et pour les soulager de tout son pouvoir. Ses défauts intellectuels eux-mêmes ne sont que la rançon de ses qualités. Il a peu produit parce qu'il avait la maladie du scrupule aussi bien en littérature qu'en religion, et de même qu'il ne croyait jamais avoir fait tout son devoir, de même il ne croyait jamais avoir écrit quelque chose qui fût digne d'avoir été écrit. Comparez (et vous le pouvez dans ce volume) ses *relliquiæ* ou ses *opera interrupta* à ses écrits définitifs, s'il en est qu'il considérât comme tels. Vous verrez, comment dirai-je ? que ses écrits définitifs sont plus parfaits et que ses notes sont meilleures. En se corrigeant, il ne se gâtait pas, car il avait trop de goût pour cela ; mais, enfin, il faisait plus apprêté. Un peu comme la dame qui disait devant le Colisée : « Ce ne sera pas mal quand ce sera fini », je disais devant un tableau de Baudry : « Quand

ce sera-t-il terminé ? — Mais, c'est fini, me répondit le peintre, à ma confusion. Je sais bien : un tableau n'est jamais fini. X*** travaillerait encore un mois à celui-ci. Mais, pour moi, il est fini. Il ne faut pas songer au parfait ; il faut songer au satisfaisant. Les perfections effacent les vérités. » Le seul défaut de Ruel a été de confondre le satisfaisant et le parfait, et de ne pouvoir se satisfaire que dans la perfection. Nous y avons perdu quelques livres qui eussent été d'une originalité singulière et pleins de substance. Celui-ci, au moins, nous reste. Il est d'une distinction rare, d'une pénétration souvent surprenante, riche de rapprochements suggestifs entre la littérature et les beaux-arts, d'une philosophie curieuse et en même temps parfaitement accessible, d'un style riche, élégant, harmonieux et grave. C'est un livre maître. La destinée, qui n'a pas été tendre pour Ruel ni pendant sa vie ni après sa mort, lui a dérobé successivement deux éditeurs. Monseigneur d'Hulst voulait publier ce volume. Il mourut trop tôt. Après lui, M. Ollé-Laprune se serait chargé volontiers de ce soin. Il fut également surpris par la mort. Le triste honneur m'est revenu, aidé par M. Henri Ruel, le frère bien-aimé de l'auteur, d'introduire ce livre auprès du public. J'eusse voulu mieux m'acquitter de cette chère tâche, mieux montrer tout ce que fut Ruel et tout ce qu'il aurait pu être, mieux faire sentir quelle perte a été sa disparition pour l'enseignement, pour l'art, pour les lettres et pour la patrie. Que ceci soit au moins un hommage, trop faible, mais sincère, que je fais à sa mémoire : que son ombre me soit

indulgente, comme lui-même me fut indulgent et amical, et que celui qui a franchi le tombeau soit doux et tendre à qui y touche.

ÉMILE FAGUET.

CHAPITRE PREMIER

DU SENTIMENT ARTISTIQUE

Une des distinctions les plus naturelles et, à ce qu'il semble, les plus légitimes que l'analyse puisse établir entre les manifestations si complexes de la vie de l'âme, c'est celle du sentiment et de la connaissance. Elle correspond à cette distinction que l'homme fait d'instinct entre son être propre et les autres êtres et à la double sorte de rapports qu'il peut avoir avec eux. Le sentiment nous donne conscience de notre existence et des modifications que lui font subir nos relations avec le monde. Si cette définition paraît le rapprocher de la connaissance, c'est qu'en effet l'âme est une, et que toutes ses opérations se tiennent. Sentir, c'est en même temps connaître, et il est véritable qu'un sentiment qui s'ignorerait n'existerait pas. Toutefois, le caractère de ces notions qu'apporte le sentiment est de lui être étroitement unies, et de ne nous éclairer que sur lui, ou, pour mieux dire, sur nous-mêmes et sur notre état. Le sentiment n'est que le mouvement que la vie imprime à l'âme ; mais, tandis que la vie du corps nous est cachée et ne se révèle à nous que traduite en sensations, c'est-à-dire en

modifications de l'âme, tout, dans la vie de l'âme, se passe au grand jour. Sentir, c'est donc à la fois vivre et savoir que l'on vit.

Connaître, c'est sortir de nous-mêmes, rompre cette union de notre intelligence et de notre vie propre, et tourner sur le monde cette faculté de voir qui est en nous.

Du sentiment est né l'art ; du désir de connaître est née la science.

L'art a pour principe cette conscience qu'a l'âme de son être et de tout ce qui se passe en elle. Lorsque ses sentiments, peines ou joies, ont quelque force particulière et que le spectacle qu'ils lui offrent l'intéresse plus vivement, elle applique toutes ses facultés à en retracer l'image, comme si, en exprimant au dehors sa peine ou sa joie intérieure, elle espérait à la fois se délivrer de l'une, et, par un effet contraire, doubler l'autre.

C'est une théorie assez généralement admise, que celle qui affranchit l'art de toute dépendance à l'égard de la morale. Elle a pour elle cette faveur qui s'attache si facilement à toute revendication d'une liberté, et, comme ceux qui la soutiennent prétendent ne réclamer l'indépendance de l'art que pour mieux sauvegarder la dignité de la morale, ils ont cette bonne fortune de trouver des alliés parmi les philosophes aussi bien que parmi les artistes. En outre, elle est simple et nette : l'art et le beau d'un côté, la

morale et le bien de l'autre, voilà qui se comprend sans peine.

Le premier inconvénient pourtant de cette théorie, c'est d'établir une distinction qu'on ne retrouve plus dans ce domaine des choses de l'âme où tout se tient si étroitement et tend si invinciblement à l'unité, où le bien nous apparaît revêtu de beauté. Platon identifie le beau et le bien ; le langage vulgaire lui-même refuse de les séparer, et nous disons indifféremment de l'un comme de l'autre qu'il faut l'aimer. Si, de plus, on examine la théorie en elle-même, on s'aperçoit qu'au lieu de servir à la fois les intérêts de la morale et ceux de l'art, elle ne fait guere moins de tort à l'une qu'à l'autre.

Il semble qu'on ne veuille voir dans la morale qu'un ensemble de préceptes prohibitifs, et c'est comme d'une austère et sombre domination qu'on entreprend de délivrer l'art. Il est le sourire, la grâce, l'épanouissement libre et joyeux de la vie ; la morale n'est que contrainte et rigueur. Ce n'est pas, du moins, de Montaigne que sont prises de pareilles idées ; il emploie tous ses soins à peindre la sagesse des plus douces et des plus aimables couleurs ; ce n'est pas non plus de la vérité. Non seulement ces préceptes prohibitifs ne composent pas toute la morale, mais il s'en faut de beaucoup qu'ils en soient la partie la plus importante.

La morale se présente aux hommes, non comme

un tyran, mais comme leur amie la plus fidèle et la plus dévouée ; ce qu'elle leur promet, c'est de leur assurer ce bonheur dont la nature leur a donné un si impérieux désir ; elle sait et leur montre à l'avance tous les écueils du chemin, et ses lois ne sont que des guides bienfaisants qui doivent les conduire au port. Montaigne reproche à la justice humaine de ne s'occuper qu'à rechercher et à punir les mauvaises actions et de ne point songer à récompenser les bonnes. Il n'en est pas ainsi de la morale ; elle proclame qu'elle est, avant tout, la dispensatrice du vrai bonheur, et, loin de ne point s'inquiéter des gens de bien, elle les assure qu'elle peut seule leur donner des récompenses dignes de leur mérite, et, loin de bannir la joie de leur cœur, elle s'engage à l'y établir pour toujours ; elle n'en ôte le goût des biens faux et passagers que pour le remplir de l'amour de la vraie et solide beauté, et y faire naître des espérances infinies.

D'autre part, quelle idée se fait-on de l'art ? C'est un jeu charmant, l'ornement le plus précieux de la vie humaine, soit ; mais enfin ce n'est qu'un jeu, puisque la morale s'occupe seule de tous les intérêts sérieux de l'homme et qu'on élève une barrière infranchissable entre l'art et la morale. Quoi ! tant d'observations profondes du cœur humain, tant de sublimes méditations sur sa destinée, tant d'efforts généreux pour chanter, pour peindre cet idéal mystérieux que les yeux ne peuvent atteindre et que l'âme appelle,

tant d'amour, tant de larmes, tant d'héroïsme, tant de grâce, tout cela n'est qu'un jeu? Et pourtant ce jeu paraît consister presque tout entier à soulever les mêmes problèmes, à traiter les mêmes questions que cette morale à laquelle on le prétend si étranger. Tantôt l'art représente les hommes tels qu'ils sont et sert comme de témoin à la morale : voilà ces vices qu'elle veut corriger, ces crimes qu'elle veut punir, ces luttes dont elle nous apprend à sortir victorieux, ces souffrances qu'elle donne le courage de supporter. Tantôt il nous imagine tels que nous devrions, tels que nous voudrions être, et semble alors, en élevant nos âmes par le spectacle des vertus auxquelles la morale nous exhorte, chercher à nous donner des forces pour les pratiquer.

Non seulement la vie est courte, mais on dirait que ces jours si rapides ont pour tâche de nous enlever peu à peu ce que nous avons de meilleur et ce que nous en venons à appeler nos illusions. C'est une chose étrange que toute bouche humaine se plaigne à son tour de la méchanceté des hommes. On s'étonne d'abord de trouver les autres égoïstes, tandis qu'en soi-même, au contraire, on croit garder au moins la racine de toutes les vertus et de tous les dévouements. On est bien forcé de convenir avec le temps qu'on ressemble à tout le monde; et que fait-on alors? Le plus souvent on se dégoûte de toutes ces idées de vertu, de bonté, de dévouement, de perfection, dont

la réalité ne veut pas s'accommoder, et l'on s'en débarrasse ainsi que d'un bagage inutile ; elles tombent sur la place publique, comme dit l'Écriture[1], et sont foulées aux pieds des passants indifférents qui courent à la fortune. Heureusement l'art est là qui les recueille pieusement ; il leur prête la voix de la lyre, il en anime les regards éternels de ses statues d'airain, il les imprime au front de ses palais de marbre, il les enferme dans des urnes d'or et transmet ainsi le patrimoine sacré de l'humanité aux jeunes générations.

L'art est un enchanteur aux gages de la morale ; ce qu'elle promet, il l'accomplit. Cette forme présente et triviale de la vie humaine, que les désillusions et les frayeurs pusillanimes de l'expérience nous font regarder comme la seule possible, et à laquelle nous finissons par nous attacher comme le naufragé à l'épave, sa main hardie la met en pièces et fait paraître à la place les merveilles d'une vie qu'il nous force à reconnaître pour la nôtre et qui, pourtant, ne ressemble pas plus à celle que nous menions que la sainte lumière du jour aux ténèbres de la nuit.

Il augmente et embellit la joie en rassemblant, dans ses créations, toutes les conditions qui font le bonheur achevé et qui ne sont jamais réunies dans la réalité. Il relève les choses indifférentes, dont l'usage

1. Corruit in platea veritas (Isaïe, ch. LIX, 14).

et l'inattention nous avaient fait perdre le goût. Il ne se borne pas là : il a des secrets pour adoucir la douleur, pour ôter leur amertume aux larmes en les faisant couler avec plus d'abondance, pour consoler l'homme par le tableau des misères humaines. Il va plus loin encore : appliquant sa science mystérieuse du bonheur et de la beauté véritables aux maux d'ici-bas, il les revêt d'un charme inexplicable, à la faveur duquel nous y croyons reconnaître les traits dont il nous a peint la félicité, et nous amène enfin à envier les souffrances, la pauvreté, la mort de ses héros et de ses martyrs.

∴

Lorsqu'on étudie un chef-d'œuvre dans ce doux recueillement auquel son premier effet est de nous inviter lui-même, il se produit dans l'âme une série d'impressions et comme d'ondes sonores qu'il est intéressant de noter dans l'ordre où elles se succèdent.

Les facultés qui ont été en jeu chez l'artiste, suivant l'art auquel appartient l'ouvrage, sont en nous aussi les premières dont l'intérêt s'éveille. Comme elles sommeillent ordinairement en nous, à les sentir tout à coup prendre le premier rôle et mener le chœur de nos idées, nous éprouvons une impression analogue à celle d'un voyageur qui arrive dans un pays étranger; sa pensée s'arrête étonnée par la nouveauté des spectacles, et, n'apercevant plus les choses sous

les aspects auxquels elle était accoutumée, elle semble se perdre elle-même : peu à peu elle se dégage de ses habitudes, reconnaît sous les colorations propres au climat et les costumes particuliers au pays, ce qui est de tous les climats et de tous les pays, et se retrouve enfin, mais toute autre, à cause du nouveau tour qu'elle a pris pour s'accommoder aux nouveaux aspects des choses. De même une œuvre d'art commence par faire le silence dans notre esprit ; cette façon inaccoutumée de correspondre avec la nature et avec l'homme nous déroute ; l'imitation des formes et des couleurs, au lieu de leur apparence réelle, la combinaison variée et savante des sons qui sont isolés et épars dans la nature, l'obscurité de cette langue nouvelle, au moyen de laquelle cependant l'auteur parvient à nous communiquer son émotion, tout nous surprend ; peu à peu, nous nous retrouvons aussi, mais avec quelque chose de l'âme du peintre ou du musicien. Comme un oiseau habitué à sa cage hésite d'abord à la quitter, s'il en voit la porte ouverte, puis va se poser en chantant sur l'arbre voisin, ainsi notre pensée, se dégageant, non sans inquiétude, des liens étroits qui l'unissaient à la parole, vole à ces nouveaux moyens d'expression que lui offrent les arts : dessin, couleur, harmonie des lignes ou des sons, mélodie, et trouve bientôt qu'ils se prêtent à des usages auxquels les mots ne suffiraient pas.

Mais lorsqu'en regardant un tableau ou en écoutant

une symphonie, nous avons éprouvé les émotions qui sont de l'ordre de la peinture ou de celui de la musique, tout n'est pas fini. Si l'œuvre est supérieure, il se produit autour d'elle un rayonnement qui paraît la transformer et à la faveur duquel nous lui découvrons d'autres beautés et un autre sens; comme Dante, nous changeons de sphère, nous passons d'un art à un autre.

Les arts du dessin étant de la même famille et reposant sur les mêmes principes, mêlent facilement leurs fusées, comme dit Montaigne; franchissant, presque sans nous en apercevoir, les limites qui les distinguent plutôt qu'elles ne les séparent, nous voyons les figures d'un tableau, quoique dessinées sur une surface plane, se détacher de la toile et s'envelopper d'air comme des statues; celles d'un ouvrage de sculpture, bien que taillées dans du marbre blanc, prendre, suivant la finesse ou la puissance du modelé, une tonalité plus ou moins vigoureuse et offrir à nos yeux, ainsi que la peinture, l'intérêt de la couleur; les monuments d'architecture eux-mêmes devenir de véritables tableaux par la façon dont les jeux de la lumière et de l'ombre soulignent et accentuent les lignes des entablements, modèlent le galbe des colonnes, animent les détails des chapiteaux, mettent en valeur tout l'ensemble dans l'atmosphère et dans l'encadrement des alentours. Les moyens d'expression de la musique sont tout différents de ceux des arts du

dessin, et pourtant sur les frontières des arts du dessin l'oreille entend des harmonies lointaines, comme aux frontières de la musique l'œil a des visions de peintre ou de sculpteur.

Quand le regard est ébloui par la splendeur d'une de ces toiles de Claude Lorrain, où le soleil se couche dans des nuages d'or, il semble tout à coup que ces rayons de feu produisent des vibrations sonores, et l'oreille croit entendre comme un concert triomphal monter dans le ciel de ces flots de pourpre, de ces navires pavoisés, de ces dômes brûlants.

Mendelssohn raconte, dans une de ses lettres, qu'il admirait un jour à Venise l'*Assomption* du Titien, lorsqu'on se mit à jouer de l'orgue : « Là où se trouvent de pareils tableaux, écrit-il, je n'ai pas besoin d'organiste, je me joue à moi-même de l'orgue en pensée. » Plus d'un de ceux, à qui Mendelssohn joua l'andante de sa symphonie romaine, dut lui dire qu'il n'avait pas besoin de s'en aller sur la voie Sacrée ou la voie Latine pour se sentir enveloppé par la poésie qui s'élève, comme un brouillard, de la campagne de Rome, et qu'il croyait voir en l'écoutant : la chaîne rouillée des aqueducs, à laquelle un anneau manque à chaque instant, se dérouler lentement devant ses yeux, les monuments de Scipion Barbatus et de Cecilia Metella attendre encore pour leur faire honneur des triomphes qui ne passent plus, les bouviers au manteau vert poursuivre de la pointe ferrée de

leur long bâton leur troupeau sauvage, et les flots bourbeux du Tibre sillonner en silence l'immense solitude. Chacun se rappelle les pelouses verdoyantes et les haies en fleurs du frais paysage où l'a transporté la symphonie pastorale de Beethoven et les grands bois de sapin où, parmi les rochers couverts de mousse et les lacs silencieux, les cerfs inquiets s'arrêtent aux sonneries du cor de Weber.

Cette parenté des différents arts et cet échange d'impressions qui se fait de l'un à l'autre ont été pour certains artistes des causes d'erreur. Observant, mais par trop superficiellement, ce qui se passait dans l'âme du spectateur ou de l'auditeur, ils en ont conclu que tout art pouvait prétendre à tout exprimer, et que le progrès pour chaque art spécial devait consister à sortir de son domaine propre. De là, en littérature, la fureur de la description et l'ambition de l'écrivain tournée à rivaliser avec la peinture et même avec la photographie ; en musique, la singulière préoccupation de faire voir les choses à des gens qui sont venus pour entendre ; en sculpture et en architecture, l'abus de la polychromie ; en peinture, toutes les tentatives de réalisme pour tromper le regard et lui donner l'illusion de l'air, de l'espace, du relief, de l'éloignement ou de la proximité des objets ; partout, en un mot, sans peut-être que les novateurs se rendent compte du résultat auquel ils arrivent, l'oubli des véritables principes, non seulement de

chaque art en particulier, mais de l'art en général.

Cette répartition des impressions artistiques, que l'esprit humain avait si sagement faite entre les différents arts, supprime précisément toutes ces difficultés qu'on invente à plaisir et dont on met sa gloire à triompher. Elle indique clairement que le but de l'art n'est pas de nous donner une seconde édition de la réalité, toujours défectueuse, quoi qu'on fasse, et, d'ailleurs, bien inutile. Pourquoi consumer vos esprits, ô écrivains, à vouloir imiter, avec une plume trempée dans de l'encre noire, l'or des blés et l'azur du ciel : voici du jaune de chrome, de l'ocre, de l'indigo, du bleu de Prusse, tout préparés, et un pinceau ; soyez peintre, si tel est votre goût. Et vous, peintres, pourquoi perdre vos yeux à peindre l'air incolore et l'espace invisible avec cette brosse où je vois encore du vermillon ; vous ne cherchez qu'une chose : c'est que votre figure se détache de la toile, et votre joie serait sans mélange si vous parveniez à me faire croire que l'air circule autour. Je veux vous contenter : ôtez la toile elle-même, voici un bloc de marbre, c'est-à-dire autant de relief que vous en pouvez rêver, et, pour achever votre compte, tout l'air qui entre librement par la fenêtre ouverte de l'atelier.

Certes, parmi ces recherches pour perfectionner et affiner les moyens d'expression dont chaque art dispose, il en est de légitimes et qu'autorise l'exemple

du passé. Les épithètes homériques sont pittoresques et musicales; on retrouve des traces de couleur sur les temples des Grecs, sur leurs statues de marbre, sur leurs figurines de terre cuite; au moyen âge, on a peint les statues et l'intérieur des églises. Tout est dans la mesure, et la mesure n'est gardée que si le moyen est employé en conformité des vrais principes.

On peut remarquer au préalable que, dans les temps où la division des arts aussi bien que des métiers, ou n'était pas accomplie, ou n'était pas aussi tranchée qu'elle l'est aujourd'hui, ces emprunts d'un art à un autre répondaient aux dispositions du public et avaient une grâce naïve à laquelle ils ne sauraient prétendre désormais. La récitation par le rapsode d'un chant d'Homère, réunissait, pour les auditeurs de l'époque, l'intérêt de la poésie, de la musique, de la représentation dramatique, on pourrait presque dire celui de la sculpture et de la peinture. Mais, de plus, à regarder les choses de près, on s'aperçoit que l'artiste, par ces emprunts qu'il faisait à un art voisin du sien, bien loin de vouloir se rapprocher de la réalité, cherchait souvent au contraire à donner à son œuvre un caractère idéal. En sculptant sa *Minerve* dans l'or et dans l'ivoire, Phidias ne songeait pas à imiter la nature, mais à la dépasser; ces teintes roses ou azurées qu'on étendait sur les architraves et les frontons étaient destinées à se marier aux rayons du soleil et à cacher, sous un vêtement d'harmonieuse

lumière, l'apparence massive du marbre ou de la pierre. Cette union des différents arts aux époques primitives répond précisément à l'effet de l'œuvre d'art sur l'âme du spectateur et à ce concert d'émotions artistiques de tout genre qu'elle éveille en nous.

Le moment où l'impression première produite directement par une œuvre d'art fait naître en nous telle ou telle impression artistique d'un autre ordre, est celui où elle gagne les régions supérieures de l'âme et perd précisément, elle-même, le caractère de sensation pour prendre celui d'une émotion morale. C'est l'âme qui dégage d'un certain assemblage de couleurs l'idée de l'harmonie, d'une suite de sons celle d'une lumière ou radieuse ou sombre; mais, comme le propre des idées artistiques est de s'envelopper, dès l'instant où elles apparaissent à la pensée, d'une forme sensible, l'âme trouve aussitôt la musique de cette harmonie, ou se représente le paysage auquel cette lumière lui semble convenir. Toutefois ses concerts et ses tableaux ne ressemblent pas de tout point à ceux des musiciens et des peintres; on n'entend ni voix ni instruments en face d'un Raphaël ou d'un Titien, et c'est pourquoi cet orgue gênait Mendelssohn. L'âme chante elle-même l'hymne de la grâce, de la douceur, de la force, de la majesté, dont les paroles sont écrites sur ces toiles en caractères faits pour elle. Ce sont des prairies et des forêts

aériennes que celles où elle écoute la symphonie pastorale ou l'ouverture du *Freyschütz* : à peine en aperçoit-elle les fleurs et les ombrages ; ou plutôt, elle y retrouve les fleurs et les ombrages qu'elle aime, le sentier qui mène à la maisonnette où elle a passé tant de douces journées, la voûte des grands arbres dont l'ombre l'effrayait pendant son enfance, et, parmi des parfums de printemps et des bourdonnements d'insectes, se lèvent ainsi qu'un vol d'alouettes ses souvenirs et ses rêves.

Comme on voit une fleur qu'on trempe dans l'eau reprendre peu à peu, ouvrir les feuilles de sa corolle les unes après les autres, retrouver ses couleurs et paraître bientôt aussi fraîche que sur sa tige, il se fait de même, dans notre âme, un épanouissement de l'œuvre d'art, car la forme particulière que l'artiste donne à sa pensée doit être à demi close pour en retenir l'essence légère. L'impression que renferme l'œuvre, si l'artiste l'a recueillie toute vive, se ranime dans l'âme, et, par cette force vitale qu'elle possède encore, appelle et groupe autour d'elle ces impressions sœurs qui l'accompagnent dans la réalité ; l'objet, que l'artiste a voulu peindre, revit ainsi, mais d'une vie nouvelle, non plus la vie de la nature, dans l'immense ensemble de laquelle il n'était qu'un détail, mais celle de l'âme humaine, dont il partage maintenant les conditions d'existence.

CHAPITRE II

DE LA NATURE DE L'ARTISTE

Outre toutes les qualités de promptitude, de justesse, de délicatesse, de force qui distinguent la sensibilité de l'artiste, elle s'achève par un trait d'un ordre tout différent et qui semble en contradiction avec le sentiment lui-même : elle est réfléchie et s'écoute.

Il n'est pas rare de rencontrer dans le monde certaines natures charmantes, douées parfois, à un haut degré, des facultés les plus aimables ou les plus nobles de l'artiste, et qu'on voit, malgré des efforts persévérants, un courage obstiné, végéter et languir, sans pouvoir parvenir à donner un corps et une forme vraiment artistique à leurs gracieuses rêveries : ce sont ces dons précieux de réflexion et d'observation qui leur manquent, et, par leur seul défaut, rendent tous les autres inutiles. Ces natures ont de l'artiste ce premier regard qu'il jette sur le monde, et ces vives impressions qu'il reçoit tout d'abord ; elles n'ont pas cette seconde vue, ce retour sur soi, par lesquels il se dégage de ses propres émotions pour les peindre ; elles ont des ailes et ne savent pas s'en servir.

Le propre des oiseaux dont le vol est le plus rapide ou s'élève le plus haut dans l'air c'est, à un certain moment, de planer. Une fois que le sentiment a saisi l'âme de l'artiste, elle a sa mesure de ciel et d'azur ; elle est à son point pour observer la terre et ce qu'elle a laissé au-dessous d'elle ; elle a son allure naturelle ; elle paraît au repos et dévore l'espace, son regard a sa vraie portée ; mais si c'est le sentiment qui l'a élevée à cette hauteur, c'est le génie, alliance merveilleuse du sentiment et de la raison, qui l'y maintient. Les âmes seulement sensibles, qui poursuivent leurs rêves jusqu'à se perdre dans les nues, sont presque aussi impropres à la pratique de l'art que ces esprits pesants qui ne peuvent quitter le sol. L'âme de l'artiste porte aussi un poids qui contrebalance en elle la vivacité de l'imagination et de la sensibilité, et les hommes ne se lassent d'admirer que, sous ce fardeau, son vol ait tant de grâce ou tant d'audace, tandis que les autres ne savent que s'envoler à vide ou traîner péniblement leur charge sur la terre. Ce contrepoids n'est en réalité autre chose que le bon sens, la sagesse, la morale, la science, la vérité, la philosophie, en un mot, la pensée humaine à qui l'art donne des ailes et qu'il tente de ramener vers sa patrie.

Le plus souvent l'artiste ne se rend pas un compte exact de son entreprise : les poètes comme Dante ont toujours été une exception ; mais, tous, jusqu'aux

plus naïfs, comme La Fontaine, et aux plus souriants, comme l'Arioste, ont une conception si juste et si précise de la vie qu'une ombre suffit à les avertir des profondeurs au-dessus desquelles ils voltigent. Alors on les voit, aigles ou hirondelles, tournoyer et planer; alors un secret instinct inspire à leur pensée une lenteur apparente, qui correspond à la grandeur des mystères de la nature; de là dans tous les arts des effets analogues : cette marche traînante de l'*Odyssée* ou du *Don Quichotte;* ces accords rêveurs par lesquels Weber ou Beethoven, après leurs pages les plus dramatiques, semblent faire silence et prêter l'oreille à je ne sais quelles harmonies intérieures; ces tons graves sur lesquels se détachent la grâce de Léonard ou la splendeur du Titien; cette expression à demi endormie des figures de la sculpture antique; ce sommeil où Michel-Ange finit par plonger tout à fait les siennes.

Cette contradiction entre une sensibilité d'une extrême vivacité et une gravité réfléchie et rêveuse, qui fait le fonds de la nature de l'artiste, forme tout le caractère de Montaigne; elle résume et concilie toutes ces incertitudes et tous ces contrastes qui l'étonnaient lui-même.

A notre époque, où le goût du public provoque, dans le passé, tant d'études minutieuses, historiques ou philosophiques, nouvelles ou rectificatives sur la vie des artistes; dans le présent, tant de confidences

des artistes eux-mêmes, ce spectacle, que nous offrent les *Essais*, d'une âme d'artiste surprise dans le jeu sincère de ses facultés, n'a rien perdu de son intérêt ni de sa nouveauté. Montaigne, en effet, a cet avantage sur les historiens et sur les philosophes qui écrivent sur l'art d'être artiste, et aussi sur les artistes, de ne pas même se douter qu'il le soit. Tandis que les *Essais* ressemblent à ces pendules de cristal où l'on voit tout ensemble la marche des aiguilles et le mécanisme intérieur qui la produit, sans que pourtant on ait rien ajouté à ce dernier pour le rendre apparent, ces ouvrages où l'auteur emploie son talent à nous en donner l'analyse font songer, au contraire, à des aiguilles qui mettraient les rouages en mouvement. Montaigne, il est vrai, a fait son portrait avec intention et de son mieux, mais c'est le portrait de l'homme et de l'écrivain ; celui de l'artiste s'est fait tout seul.

La contradiction caractéristique apparaît en lui dès son enfance. Il est « si pesant, mou et endormi, qu'on ne peut l'arracher de l'oisiveté, non pas pour le faire jouer ». Il a l' « esprit lent, et qui ne va qu'autant qu'on le mène ; l'appréhension, tardive ; l'invention, lâche ; et, après tout, un incroyable défaut de mémoire ». Le danger « n'est pas qu'il fasse mal, mais qu'il ne fasse rien ; nul ne pronostique qu'il doive devenir mauvais, mais inutile ; on y prévoit de la fainéantise, non pas de la malice ». Bref, « il est le plus lourd et plombé, le plus long et dégoûté en sa

leçon, non seulement que tous ses frères, mais que tous les enfants de sa province, soit leçon d'exercice d'esprit, soit leçon d'exercice du corps ». Voici le jugement courant sur son compte, non seulement au collège, mais encore à la maison : il passe à peu près pour le contraire du prodige. Si pourtant vous êtes de ces hommes, ainsi que les aime l'auteur des *Essais*, qui savent apprécier un esprit, non d'après un parement étranger, mais d'après ses qualités essentielles, et que vous rencontriez cet enfant sur votre chemin, causez avec lui, vous serez étonné des « imaginations hardies et des opinions au-dessus de son âge, qu'il nourrit sous cette complexion lourde ». Il n'est point de ces perroquets qui répètent ce qu'ils entendent sans manquer ni d'ailleurs sans ajouter un mot; « ce qu'il voit, il le voit bien ». De plus, ce jeune esprit a déjà, à part soi, des « remuements fermes et des jugements sûrs et ouverts autour des objets qu'il connaît, et les digère seul, sans aucune communication ». Son naturel paraît « doux et traitable », et ne trompe pas; mais, en même temps, on devine en lui une force de caractère peu commune et qui le rendrait « incapable de se rendre à la force et violence ». Quant à sa culture intellectuelle, il a treize ans et il a déjà terminé ses études de collège. Vous voulez voir s'il en est de lui comme de presque toute la noblesse, et si le seul résultat de ses études n'a pas été de lui donner la haine des livres :

il vous apprend que, bien loin de haïr les livres, au collège, dès « l'âge de sept ou huit ans, il se dérobait des autres plaisirs pour lire » ; ses livres favoris n'étaient pas les Lancelots du Lac, les Amadis, les Huons de Bordeaux, qu'il n'a jamais lus et pour lesquels il n'a que du dédain, mais d'abord les *Métamorphoses* d'Ovide ; puis, à mesure que son goût s'est formé, Virgile, dont il a « enfilé l'*Énéide* tout d'un train, et puis Térence, et puis Plaute, et des comédies italiennes ». Rien qu'en nommant ces poètes, cet enfant de treize ans, lourd, endormi, s'anime tout à coup : vous l'interrogez, il vous répond que, « dès sa première enfance, la poésie l'a transpercé et transporté », vous dirigez l'entretien de façon à vous rendre compte de ce qu'il a pu retenir de ses lectures, et ce paresseux absolument dépourvu de mémoire, d'après le rapport qu'on vous avait fait, vous récite de longs passages d'Ovide ou de Virgile, avec une justesse d'intonation, avec une « souplesse de voix » qui ajoute à votre surprise et à votre plaisir. Il vous raconte alors qu'il est monté plus d'une fois sur les planches, qu'au collège de Guienne « il a soutenu les premiers personnages ès tragédies latines de Buchanan, de Guérente, et de Muret ». Vous vous demandez, en le quittant, ce qu'il va devenir, quelle place pourra convenir dans la société du temps, à ce jeune gentilhomme dont le père inquiet ne sait que faire, n'ayant pu, malgré tous ses soins, « rien tirer qui vaille d'un champ

stérile et incommode », en qui, en effet, vous voyez trop de naissance pour un savant, de jugement pour un poète, trop de goût de la poésie pour un soldat, trop de droiture, de fermeté pour un politique, et enfin cet étrange talent de comédien, qui ne peut lui rapporter aucun avantage, et le seul pourtant dont il se soit avisé.

Montaigne n'a démenti aucun pronostic, il n'a rien fait de ce qu'on avait pu le juger incapable de faire; personne, ni lui-même, ne pouvait se douter que cette répugnance pour le travail le déterminerait à devenir auteur, qu'en lisant Virgile il apprenait à écrire en français et en prose, que ses succès dans les tragédies de Buchanan, cette « souplesse de voix et geste à s'appliquer aux rôles qu'il entreprenait » étaient les premiers effets de cette souplesse d'âme avec laquelle on le verrait un jour s'appliquer à lire dans le cœur humain et réussir à le peindre; enfin, que ce dégoût pour sa leçon et cette activité intérieure toute personnelle, ces airs de dormeur et cette sensibilité si éveillée étaient des signes peu équivoques d'un tempérament d'artiste.

L'âge ne fit que développer ces dispositions naturelles et les fondre dans un génie d'une puissance, d'une grâce extraordinaires : des traits de l'enfant plus accusés, plus fermes, s'est composée cette physionomie si originale que nous représente le grand portrait des *Essais*.

Ne vous attendez pas à quelque cavalier à la mode, en qui vous pourriez admirer la « largeur et rondeur du front, la blancheur et douceur des yeux, la médiocre forme du nez, la petitesse de l'oreille et de la bouche, l'ordre et la blancheur des dents, l'épaisseur bien unie d'une barbe brune à écorce de châtaigne, le poil relevé, la juste rondeur de tête, la fraîcheur du teint, l'air du visage agréable ». Le crayon de Montaigne a tracé ce joli portrait d'un petit-maître, mais ce portrait n'est pas le sien. Il se consolerait aisément de n'avoir pas ce genre de beauté, qui, dit-il, ne convient qu'aux femmes; pour « la beauté de la taille, la seule beauté des hommes », il regrette qu'elle lui manque, car « la beauté est une pièce de grande recommandation au commerce des hommes; c'est le premier moyen de conciliation des uns aux autres ». Sa taille, « un peu au-dessous de la la moyenne », est « forte et ramassée »; son visage est « non pas gras, mais plein ». Il n'a ni « adresse » ni « disposition », et n'a « guère trouvé homme de sa condition qui ne le surmontât en tout exercice de corps ». Ses mains sont « si gourdes » qu'il ne sait pas seulement écrire pour lui, de façon que, ce qu'il a barbouillé, il aime mieux le refaire que de se donner la peine de le démêler ». Voilà pour la première apparence : « il n'y a rien d'allègre; il y a seulement une vigueur pleine et ferme ».

Cette note est grave et un peu lourde; on ne tarde

guère à entendre l'autre. Ne le croyez pas aussi maladroit, ni aussi pesant qu'il prétend l'être : la gymnastique demande encore une étude, dont sa nature, à la fois paresseuse et « trépignante », n'a ni le courage, ni la patience ; s'il est un exercice où il ne faut que suivre la bonne nature, — car en tout il est fidèle à ses principes, — où la vivacité ne coûte presque rien à sa paresse, demandez-lui de s'y essayer : il vous répond en souriant : Je suis des « médiocres au courir » ; pourtant voyez-le en train de parler : il se « remue brusquement » et s'échauffe ; sa parole est naïve et bruyante, « haute et efforcée » ; il a, paraît-il, ses heures pour dormir et aussi pour être éveillé.

Trompé par cette allure simple et facile, n'allez cependant pas prendre Montaigne pour un gentilhomme campagnard sans faste et sans apprêt, il a l'air du meilleur monde ; il y paraît à sa mise, à son maintien, à sa science de l'entregent, il a ses manières achevées. Elles sont d'un degré au-dessus de celles d'un homme à la mode. Prenez garde à cette façon de saluer, de faire honneur aux autres, de garder ou de quitter son rang, d'écouter, de parler à son tour, et, par instants, à ces oublis volontaires du cérémonial de la politesse qui marquent une connaissance exquise de ses nuances les plus délicates et font place à la distinction personnelle parmi l'observance des lois communes. Montaigne, « quand il était cadet, aimait à se parer » et, sans se vanter, pou-

Damonlier pinx. 1778. *Fiquet sculp. 1772.*

PORTRAIT DE MONTAIGNE
(Gravure — Fiquet.)

vait dire qu'il n'était point de ceux « sur qui les belles robes pleurent ». Maintenant même qu'il ne « s'habille guère que de noir ou de blanc », au rebours de ses contemporains qui aiment « à se bigarrer », il reste encore, dans son « ajustement », « assez de distinctions apparentes » qui marquent qu'il connaît le bon ton. Il ne sait ni « tailler plume, ni trancher à table, qui vaille, ni équiper un cheval de son harnais, ni porter à poing un oiseau et le lâcher » ; mais il a appris de porter à la main une baguette, sur laquelle il affecte de ne pas s'appuyer, corrigeant finement par cette « mignardise » l'impression de sa taille ramassée. Une baguette dans cette main « si gourde », ce détail expressif appelle l'attention.

Cette balance, qu'il s'était amusé à prendre pour emblème, est bien l'image exacte de sa nature et de la nature de l'artiste en général : lorsqu'une balance est juste et que ses deux plateaux sont vides son immobilité est parfaite ; cette immobilité ne vient cependant que d'une délicatesse extrême qui la rend sensible au moindre poids ; d'elle-même la balance reste en équilibre, c'est-à-dire au repos, et prête en réalité à l'agitation la plus vive ; si précipité, si décisif que paraisse le mouvement du plateau que vous venez de charger, rien pourtant ne vous est aussi facile que de le ramener à sa première position : chargez également l'autre plateau.

Il faut bien que, même à première vue, tant de finesse se trahisse de quelque manière, fût-ce par le signe le plus frivole. L'esprit qui loge sous cette enveloppe un peu épaisse est doué de la sensibilité la plus délicate qui se puisse imaginer ; celle du vulgaire sommeille encore qu'elle est déjà en éveil : « Une rêne de travers à mon cheval, un bout d'étrivière qui batte ma jambe me tiendront tout un jour en échec. » Montaigne en gémit : son rêve serait de former son âme à l'impassibilité des stoïciens ; mais la chute d'une ardoise détachée du toit de son château la fait souffrir, il le confesse, comme l'âme d'un vigneron. Avoir aujourd'hui l'âme d'un vigneron, demain celle d'un philosophe ; celle d'un soldat le matin, le soir celle d'un homme d'État, d'un orateur, d'un poète, ou d'un grand seigneur, tel est le lot de l'artiste, tel est celui de Montaigne, quelque regret qu'il puisse avoir à la noble impassibilité stoïque.

Montaigne a eu tous les goûts ; c'est une des causes pour lesquelles sa vie s'est passée dans l'inaction. S'il a quitté la magistrature, ce serait une erreur de croire qu'il ne s'intéresse ni au rôle du magistrat, ni aux questions de droit. Ses critiques si acérées contre les jurisconsultes et les magistrats de son temps sont inspirées par le profond sentiment qu'il a de la justice ; l'office de juge lui paraît être la principale prérogative de la royauté. Il se moque de ces gloses, de ces commentaires, si fort à la mode de

son temps, de la multitude des lois et des arrêts, du soin ridicule que prennent les princes de l'art pour « trier des mots solennes et former des clauses artistes », où ils finissent par « s'enfrasquer et s'embrouiller » ; il s'élève contre la longueur des procès et la difficulté d'obtenir justice, se félicite de ce que « nul juge ne lui a encore parlé comme juge, pour quelque cause que ce soit, ou sienne ou tierce, ou criminelle ou civile » ; il s'indigne de certaines pratiques alors en usage, de tant de « condamnations plus criminelles que le crime », surtout réprouve éloquemment la torture, qui lui semble un essai de patience plutôt que de vérité ; il dit que « tout ce qui est au delà de la mort simple lui semble pure cruauté », et demande « en quel état peut être l'âme d'un homme attendant vingt-quatre heures la mort, brisé sur une roue ». Ne prouve-t-il pas par là qu'il était fait pour porter l'hermine et la robe longue ?

Ce dont il a le plus de peur, c'est la peur ; si le disciple pour lequel, au chapitre xxv du premier livre, il trace tout un plan d'éducation, « se détourne au tabourin qui l'appelle au jeu des bateleurs », quand résonne celui « qui arme la jeune ardeur de ses compagnons » ; si, « par souhait », il « ne trouve plus plaisant et plus doux revenir poudreux et victorieux d'un combat, que de la paume ou du bal », il veut « qu'on le mette pâtissier dans quelque bonne ville, fût-il fils d'un duc ». Le parler qu'il aime, n'est « ni pédan-

tesque, ni fratesque, ni plaideresque, mais plutôt soldatesque, comme Suétone appelle celui de Julius César » ; son livre abonde en développements sur l'art de la guerre, en anecdotes militaires empruntées tant à l'histoire ancienne qu'aux guerres civiles du temps. A plus de cinquante ans, cloué sur son fauteuil par la maladie et occupé, pour s'en consoler, à vous en causer, il s'interrompt tout à coup pour faire cet éloge de la vie militaire qu'on croirait écrit par un officier de vingt ans, le jour où il a gagné l'épaulette : « Il n'est occupation plaisante comme la militaire : occupation et noble en exécution (car la plus forte, généreuse et superbe de toutes les vertus est la vaillance), et noble en sa cause... La compagnie de tant d'hommes vous plaît, nobles jeunes, actifs ; la vue ordinaire de tant de spectacles tragiques ; la liberté de cette conversation, sans art, et une façon de vie, mâle et sans cérémonie ; la variété de mille actions diverses ; cette courageuse harmonie de la musique guerrière... Si d'autres vous surpassent en science, en grâce, en force, en fortune, vous avez des causes tierces à qui vous en prendre ; mais de leur céder en fermeté d'âme, vous n'avez à vous en prendre qu'à vous. » Ne prouve-t-il pas par là qu'il était fait pour porter le haubert et la robe courte ?

Montaigne a bien vu que l'art seul donne à une nature d'artiste le moyen de se faire connaître ; à

juger de Saint-Simon par ce qu'il avait paru dans le monde, que saurait-on de cette nature d'esprit si étrange, qui s'est peinte elle-même avec tant d'énergie dans les *Mémoires*? Qu'auraient su de Montaigne ses contemporains, et même ses amis, sans les *Essais*?

Il en est des *Essais* comme des excellents portraits: avec la ressemblance, ils donnent aussi la première apparence du vrai caractère du modèle; mais plus flottante que les traits constitutifs de la physionomie, elle a besoin d'interprétation. Pour qui, contemporain ou lecteur, n'aurait avec Montaigne que des rapports de voisinage, et ne le connaîtrait que pour échanger quelques mots avec lui de temps à autre, c'est un brave homme, ami surtout de son repos et de son bien-être, d'un commerce très agréable quand les gens lui plaisent, ce qui n'arrive pas souvent, assez égoïste au fond, très libre dans ses opinions et ses propos, que les uns disent sceptique, les autres non, et qui à l'aventure ne songe qu'à se moquer du monde, philosophe par désœuvrement, épicurien par goût, très entêté des Latins et des Grecs qu'il cite à tous propos, très préoccupé de sa santé qu'il soigne beaucoup, quoiqu'il se moque sans cesse de la médecine, parlant de tout, avec grâce et bonhomie, et charmant principalement par sa naïveté et son abandon. Si quelqu'un prétendait qu'en s'en tenant là on n'aurait point achevé le portrait de Montaigne, qu'il fau-

drait alors sur la même toile, et en repassant sur les mêmes contours, peindre un gentilhomme en qui un air de fierté et d'indépendance féodales s'allie à des manières d'une exquise urbanité et à une connaissance parfaite des manèges de cour, un rêveur à qui aucune pensée n'est plus habituelle que celle de la mort, un artiste d'une sincérité qui dépasse le siècle de Ronsard, celui de Racine, celui même de Rousseau pour s'ajuster à nos exigences actuelles, un écrivain si heureusement doué et épris de son art qu'il ne s'aperçoit pas de la peine qu'il prend pour satisfaire une sensibilité d'une délicatesse inouïe, on ne voudrait peut-être pas le croire tout d'abord ; pourtant si c'était dans une lecture attentive des *Essais* que se prenait une pareille idée de Montaigne, il faudrait bien finir par se rendre.

Toutefois, ces aptitudes, ces goûts si variés de Montaigne, n'ont point chez lui d'effets semblables à ceux qu'on voit ailleurs déterminer une vocation unique et définitive. Les hommes qu'un goût naturel engage dans une carrière, frappés par quelque qualité particulière de l'objet qui les attire, sont aveugles sur tout le reste; de même qu'un seul trait de caractère fait tout leur caractère, tout, dans la carrière qu'ils embrassent, se ramène pour eux à ce point par où elle s'accorde à leur nature. Ainsi en est-il des amants; plus d'un, parfaitement capable de donner sa vie pour une femme, dont le regard l'a charmé,

serait peut-être fort embarrassé d'indiquer la couleur de ses cheveux. On comprend que les amants feraient des portraits peu ressemblants de leurs maîtresses, et que l'art n'est pas l'amour.

Chez Montaigne et ses pareils, les goûts et les penchants ont ce singulier effet qu'au lieu de les aveugler, comme les autres hommes, ils les aident à voir. L'imagination n'est pas pour eux cette faculté trompeuse qui peint tout en rose, elle est une maîtresse de vérité qui leur donne une représentation complète des objets vers lesquels ils sont attirés. Leur sentiment de la vie, sur les données qu'ils doivent à leurs facultés d'observateurs, construit l'ensemble d'une existence et en déroule toute la suite avec sa logique impartiale; ils aperçoivent nettement les inconvénients, les dangers, les détails fastidieux, les déboires qui disparaissent pour beaucoup d'autres dans l'éclair du rêve. Tandis que l'officier de vingt ans s'imagine que le monde entier a les yeux fixés sur lui, Montaigne songe à tant de braves gens, morts à la défense « d'un pouillier », sans que leur valeur ait eu de témoin. A l'ambitieux, séduit par la rapidité des fortunes politiques, Montaigne apprend que l'opinion tourne avec la chance, et que, le grand homme d'hier une fois tombé, chacun « s'enquiert avec admiration de la cause qui l'avait guindé si haut », et n'a plus pour lui que du mépris.

Le philosophe, à qui l'observation révèle aussi

les côtés sombres des choses humaines, en devient chagrin ; l'artiste, pour qui les côtés brillants n'en conservent pas moins tout leur éclat et sous les yeux duquel le sentiment de la vie maintient l'ensemble, en devient indécis. Déjà partagé entre tant de goûts, ce dernier, sur le point peut-être de prendre un parti, reste à rêver aux conséquences si diverses qu'il peut avoir et aux innombrables aspects de cet objet unique auquel il pense dans le moment, et il écrit les *Essais*.

Par elle seule, cette faculté de voir une chose dans son ensemble et, comme disent les sculpteurs, de tourner autour, le rend impropre à la pratique. Soldat, au lieu de ne songer qu'à combattre à son rang, il voudra voir toute la bataille. Magistrat, au moment de prononcer une condamnation méritée, il se sentira ému de pitié, et « si lâche à offenser » qu'il manquera plutôt à la justice. Une entreprise est déjà achevée dans sa tête avant qu'il y ait mis la première main ; tout est si bien lié qu'il ne voit plus jour à agir, si jamais il en a eu envie. C'est ainsi qu'il transporte les hommes et les choses du monde de la réalité dans celui de l'art.

CHAPITRE III

LES

« ESSAIS » SONT UNE ŒUVRE D'ART

Une œuvre d'art occupe la même place, parmi les ouvrages de la main ou de la pensée de l'homme, que les corps organiques et les êtres animés parmi les ouvrages de la nature; comme eux, elle a une vie propre et enfermée dans une forme arrêtée. Ce qui assure aux êtres organisés cette propriété de leur être, c'est que la forme de chaque individu est originale, unique, et se distingue toujours par quelque trait particulier de celle des êtres de la même espèce, quels que soient les traits communs. Non seulement la forme des êtres animés varie de l'un à l'autre, mais, à ne considérer que l'un d'entre eux, elle se dérobe, pour ainsi dire, à la règle et au compas. Cette nature, qui cache ailleurs la liberté de sa puissance créatrice derrière tout un système de lois rigides, lui permet ici de se jouer à la surface même de ses ouvrages, et semble se plaire encore à dissimuler aux yeux de l'homme, par l'entière spontanéité qu'elle paraît laisser à l'activité de l'être vivant, ces influences mystérieuses et muettes du milieu, du climat, de la race, de l'hérédité, auxquelles elle le soumet pourtant

comme à regret. C'est cette sorte d'abandon que la nature fait de son pouvoir en faveur des êtres animés, c'est le droit qu'elle semble leur conférer de disposer de leur être qui en fait l'excellence et la beauté, ainsi que, dans l'ordre moral, la dignité de l'homme vient de la faculté que Dieu lui donne de marcher librement à sa fin.

Kant distingue deux sortes de beauté : l'une, qu'il appelle *pulchritudo adhærens*, est celle que nous découvrons dans les êtres en les jugeant d'après l'idée que nous avons du genre auquel ils appartiennent, comme lorsque nous disons : une belle tulipe ou un beau cheval; l'autre, qu'il appelle *pulchritudo vaga*, est celle, par exemple, que nous trouvons aux fleurs, en général, ou aux oiseaux, et dont nous ne devons l'idée, comme il dit, à aucun concept déterminé, comparaison ou appréciation de l'objet par rapport à sa fin. La seconde, pure de toute nécessité logique immédiatement perceptible à la faible vue de l'homme, lui semble bien supérieure à la première, et, suivant lui, répond seule véritablement à l'idée que nous avons du beau. Il établit, en effet, que les jugements de goût reposent sur une antinomie, et qu'elle consiste en ce que nous ne pouvons, ni, d'une part, refuser notre admiration à la beauté, ni, de l'autre, en fournir les motifs; proposition qui n'est, en réalité, autre chose que la pensée de Pascal : « Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point. »

La beauté n'étant que la perfection de l'être, il ne faut pas s'étonner si la vie offre ces mêmes caractères de liberté et d'indépendance à l'égard du raisonnement, que Kant reconnaît à la beauté. Tandis que la matière inanimée obéit en esclave aux lois de la physique ou de la mécanique, on dirait qu'elles sont faites pour servir l'être vivant : l'aile de l'oiseau semble commander à l'air de la soutenir et parfois s'amuser de sa docilité, tant son agilité est capricieuse et hardie; la structure des corps animés, le jeu des organes offrent à chaque instant des audaces d'exécution, des merveilles d'invention, qui renverseraient l'ordre général, si elles ne contribuaient à l'établir, et qui montrent que le Législateur connaît seul les limites de la puissance qu'il a donnée aux lois. La condition de la réalité inanimée est immobile et définitive; le propre de la vie est de plonger toujours dans le possible. Outre que les ressorts intérieurs des créatures vivantes développent, dès leur naissance, une suite d'actions et de changements qui doit se prolonger pendant toute la durée de leur existence, ce singulier mélange d'originalité précise et de souplesse flottante, de nécessité et d'arbitraire, qui paraît dans la forme de chaque individu, est comme la marque de la richesse inépuisable de ces trésors de pensée et de vie, d'où la nature tire les plans qu'il lui plaît d'exécuter, et de la souveraine indépendance avec laquelle elle les choisit.

Il en est de la forme des œuvres d'art comme de celle des êtres animés. Tout, dans un chef-d'œuvre, est conforme aux lois de la nature ou de l'esprit humain, en un mot, aux lois de la vie ; tout y est libre et facile. Le spectateur ou l'auditeur ne songe point aux lois : la solidité de l'édifice, la correction de l'anatomie, la justesse de l'harmonie, la vérité de l'observation morale, satisfont si pleinement son esprit qu'il ne s'y arrête point ; il est d'abord captivé par la grandeur ou la grâce des idées exprimées par le peintre, l'architecte, le musicien ou le poète ; les lois lui apparaissent ensuite, mais enveloppées dans la pensée de l'artiste comme si elles faisaient corps avec elle et qu'elles lui fussent subordonnées. Écoutez un personnage de Molière ou un homme, vous éprouvez la même impression : c'est la nature qui parle ; en étudiant un mot de Molière, vous en admirez la vérité, et comme il s'accorde avec la situation et avec le caractère du personnage, c'était le seul qui convînt et il serait impossible de le remplacer par un autre ; il vous a surpris, pourtant, et c'est l'imprévu de cette répartie si naturelle qui a provoqué vos éclats de rire ; ou plutôt, c'est sa spontanéité et l'admirable liberté de mouvement qui l'a fait jaillir des lèvres fardées de l'acteur comme si elle sortait d'un cœur vivant.

Imiter la nature : le mot n'exprime pas exactement en quoi consiste le travail de l'artiste ; il implique je ne sais quelle idée de servitude contre laquelle les

artistes sont toujours disposés à protester; faire parler la nature semble plus juste et laisse entendre que le poète se met, comme il est vrai, à la place des êtres qu'il veut peindre, et, devenu alors aussi maître qu'ils le sont eux-mêmes de leurs facultés et de leurs puissances, produit en leur lieu et place des actes aussi libres que les leurs. La science va à la vérité comme le fleuve à la mer; l'art en vient comme le cours d'eau de la source; la vérité reçoit, comme son bien, toutes les découvertes des savants et produit les créations de l'art, comme des flots qui n'ont pas encore coulé sur la terre. Cette séduction que l'âme humaine trouve dans les chefs-d'œuvre de l'art, de même que dans les ouvrages de la nature, tient à ce caractère de nouveauté et de jeunesse qui s'allie en eux aux conditions immuables de la vie.

Aussi, tandis que l'ordre didactique ou scientifique est partout le même et présente dans tous les ouvrages de science les mêmes mérites de suite, de clarté, les lois de la composition artistique varient avec chaque sujet; la seule qui soit constante, c'est que la composition doit être déterminée par la nature de l'idée qui fait le sujet de l'ouvrage, comme la forme d'un être vivant est déterminée par le genre d'existence qui lui est assigné.

*
* *

Il n'y a aucune régularité dans les *Essais*, et l'on est tout d'abord porté à croire qu'il ne s'y trouve aucun

ordre. L'auteur lui-même appelle son livre un fagotage, une rapsodie, et avoue qu'il écrit au hasard de l'inspiration et sans fixer de plan à l'avance. Il est certain pourtant qu'il est peu de lectures plus attachantes que celle des *Essais*, et que le soin de Montaigne à s'épargner la peine semble n'avoir d'autre effet que de l'épargner au lecteur; et il serait étrange qu'on pût reprocher à son livre de n'être pas composé, alors qu'il a précisément tous les mérites de ceux qui le sont le mieux; car, enfin, qu'est-ce que la composition, si l'on ne s'en tient pas à un appareil extérieur, à des divisions et à des subdivisions auxquelles l'œil seul est intéressé, sinon l'art d'exposer ses idées de la façon la plus propre à persuader ou à charmer le lecteur? C'est de l'ordre scientifique que Montaigne entend parler quand il s'excuse de mettre si peu d'ordre dans ce qu'il écrit; mais, tout en s'excusant, il explique au lecteur, comme le font assez volontiers les grands écrivains, sa méthode ou plutôt son génie, et lui apprend, avec un enthousiasme communicatif, le prix de cette autre façon de composer, de cette allure « à sauts et à gambades », qui, pour être la sienne, n'en est pas moins celle des poètes d'abord, celle même d'un Plutarque ou d'un Platon.

Si l'on voulait comparer l'une à l'autre les deux méthodes de composition, on les trouverait toutes les deux dans un seul et même ouvrage, l'*Esprit des lois* de Montesquieu. C'est en savant que Montesquieu a

préparé son livre, recourant à tous les moyens d'informations, lectures et voyages, méditations et recherches de tous genres ; c'est encore en savant qu'il l'a composé, établissant les principes, suivant, pour exposer les résultats de ses études, l'ordre que lui fournissaient l'enchaînement logique des idées et la nature des objets qu'il avait étudiés.

Un autre se fût arrêté à ce premier travail déjà si digne d'intérêt et d'admiration, à ce premier ordre si satisfaisant pour la pensée. Montesquieu, qui se sentait artiste et qui avait prouvé qu'il l'était, ne pouvait s'en contenter. Il lui semblait qu'il n'en était encore qu'à la première partie de sa tâche, la plus facile, puisqu'elle ne lui coûtait que de la peine ; la plus importante à ses yeux était celle qui demandait du génie, c'est-à-dire, comme il l'explique dans sa belle invocation aux Muses, non seulement la curiosité, mais l'amour du vrai et le don de le rendre attrayant. C'est en réalité une belle et noble définition de l'art, que donne Montesquieu dans cette invocation, qu'on s'étonne parfois de rencontrer à cet endroit de son ouvrage, et qu'on pourrait avec plus de raison s'étonner de ne pas rencontrer plus tôt et au début même, tant elle traduit exactement l'intention de l'auteur et le sens du livre. Montesquieu a voulu faire une œuvre d'art, et il a entrepris d'allier la sévérité de la recherche scientifique avec l'agrément de la composition artistique. Après avoir

solidement établi, pour lui-même, et indiqué légèrement, pour le lecteur, le plan et les grandes lignes de son ouvrage, il a cherché à mettre dans l'exécution cette liberté et cet imprévu qui font le charme des œuvres d'art. Comme la surprise lui paraissait la principale cause du plaisir qu'elles donnent, comme les formes naturelles de son éloquence étaient la concision et l'ironie, il a voulu que cette masse énorme de matériaux et de graves réflexions qui devait faire le corps de l'*Esprit des lois*, ne pesât pas davantage à la pensée de ses lecteurs qu'un volume de poésie ou qu'un roman : son livre devait être long, il l'a parsemé de chapitres dont la brièveté fait sourire; les idées et les faits devaient s'enchaîner avec rigueur, il a supprimé les transitions; enfin, à force d'adresse et de variété, il nous a fait désirer ce que nous redoutions secrètement de rencontrer d'abord, en sorte que la longueur, la gravité, la rigueur de déduction, la tenue austère de certains chapitres, loin de nous rebuter, nous plaisent, ne fût-ce que par leur convenance avec le sujet. Toutefois, malgré son habileté, son dessein qui est double ne laisse pas de le paraître aussi : les esprits graves s'étonnent de tant de grâce, les esprits légers de tant de science; peu s'en faut que les uns et les autres ne lui reprochent de leur donner plus qu'ils ne lui eussent demandé.

Montaigne a regardé son sujet d'une seule vue. Si vaste qu'il nous semble et qu'il se soit peu à peu

découvert à lui-même, c'est pour sa simplicité qu'il l'avait choisi ; et ce premier aspect sous lequel il lui était d'abord apparu s'est imprimé, pour ne plus jamais s'effacer, dans son esprit et de là dans son livre. Ce sujet où Montaigne n'avait commencé par voir que sa propre histoire, c'est la vie humaine, c'est l'art et la science confondus ensemble dans la pensée, comme ils le sont dans la réalité.

Si Montaigne est artiste, c'est un artiste « imprémédité et fortuit » ; si, quoiqu'il ne cesse de parler de son ignorance, il a sur tout ce qui se rapporte à son sujet, qui embrasse tout, des informations singulièrement étendues, la science n'est ni le fondement sur lequel il s'appuie, ni le but qu'il se propose. Telle est d'ailleurs la nature de son entreprise, qu'une fois décidée elle ne lui laissait plus le loisir de se demander s'il la mènerait en artiste ou en savant. Il entreprenait de raconter la vie de sa pensée. Pour si peu qu'il eût réfléchi sur le plan de son ouvrage, c'est le détail de ses réflexions qu'il nous devait tout d'abord. Mais il n'y avait pas de plan à chercher. S'il disait vrai dans sa Préface, et s'il ne voulait véritablement que se faire connaître « en sa façon simple, naturelle et ordinaire, sans étude et artifice », son œuvre devait s'ordonner d'elle-même, non certes au hasard, mais tout à la fois selon les règles générales qui président à toute existence humaine et le cours particulier que prendrait la sienne.

Montaigne n'a point fait de plan, et son premier mérite est d'avoir senti que son sujet n'en comportait pas, le second est de n'en avoir éprouvé aucun chagrin. Dans la facon dont un La Rochefoucauld, un La Bruyère, un Vauvenargues, un Joubert, pour ne citer que ceux qui ont servi de modèle aux autres en ce genre, se résignent à traiter leur sujet qui, en réalité, est semblable à celui de Montaigne, il entre un secret désespoir de n'avoir pu le traiter autrement. Celui-ci cherche à le dissimuler aux autres et à lui-même par l'apparence impérieuse du système ; celui-là, par des explications plus modestes mais plus subtiles ; tous, par la précision et la perfection achevée des détails.

Peut-être, au lieu de chercher à se défendre, auraient-ils eu meilleure grâce encore à nous dire les motifs qui leur avaient fait écarter les différentes formes de composition en usage soit parmi les savants, soit parmi les artistes. Quel plaisir d'apprendre de ces esprits si justes, si délicats, ce qu'ils reprochaient à ces formes, ce qu'ils auraient craint de sacrifier d'exactitude à un dessin plus artistique, de charme à un ordre plus philosophique, et aussi les regrets que leur laissait au cœur leur parti pris de manque de suite et les rêves d'une autre sorte qu'avait peut-être faits leur beau génie !

Quel que puisse être, en effet, le mérite de leurs œuvres, on sent qu'il leur manque à toutes quelque

chose. Observateurs ingénieux ou profonds, écrivains aimables ou éloquents, ils ont droit, semble-t-il, à tous les genres d'éloges ou de couronnes. Et pourtant, il y a dans leur gloire une ombre, un je ne sais quoi, comme disait le cardinal de Retz, qui l'empêche d'atteindre à un plein rayonnement. C'est à peine si on ose leur dire tout haut ce qu'on pense; on n'a pas besoin de le leur dire; le lecteur se sent prévenu, et à la manière dont leurs yeux l'attendent et l'interrogent, il voit bien qu'ils découvrent dans son esprit une impression confuse dont il a peine à se défendre.

Ils ont l'air d'avoir été effrayés de la grandeur de leur sujet; certes, il y a des retraites « glorieuses et triomphantes à l'envi des victoires »; mais si ferme que soit leur pas, si brillante que soit leur valeur dans toutes les rencontres, leur ordre de marche rappelle celui qu'on adopte en battant en retraite. Leur sujet, c'était la vie; ils ont eu peur de la peindre dans son admirable et pleine unité; ils l'ont divisée; leur génie comme un miroir brisé ne l'a réfléchie que par fragments; au lieu de n'avoir qu'un seul foyer lumineux qui corresponde à l'unité du cœur humain, leurs ouvrages en offrent presque autant que de maximes ou de pensées différentes, et chacune d'elles ne nous montre qu'un aspect, qu'une échappée de la nature. Parfois, comme La Bruyère, ils tentent de rapprocher leurs observations pour en faire un tout; mais, comme elles sont elles-mêmes

des touts véritables, elles ne se peuvent joindre, chacune contient trop de vérité pour la place qu'elle devrait occuper dans l'ensemble, et l'œil du spectateur continue à les séparer.

Si variés que soient les sujets traités par Montaigne dans les *Essais*, l'unité du livre est une de ses beautés les plus originales. Ce qui fait la force de cette unité et ce qui peut en même temps la faire méconnaître, c'est qu'elle n'est point apparente, ou, pour mieux dire, extérieure.

A juger de l'ouvrage d'après la table des matières, quelle confusion! Mais lisez un chapitre, n'importe lequel, et dites si vous n'avez point envie d'en lire un autre. Ce n'est pas que votre goût ait été averti, et qu'une seule page de Montaigne puisse suffire, comme une seule page de La Rochefoucauld, à faire apprécier l'auteur; non, vous voulez lire un autre chapitre pour la même raison qui a poussé Montaigne à en écrire un autre; c'est une histoire que vous avez commencée tous les deux, lui, à raconter, vous, à entendre, et que tous les deux vous voulez finir. Étrange histoire! comme il le dit, et qui certes ne ressemble en rien ni aux histoires véritables, ni à celles qu'un homme d'esprit peut inventer à plaisir! Qui aime les *Amadis* ne trouvera point ici son compte; ceux qui existaient déjà ennuyaient Montaigne, comment aurait-il pensé à en augmenter le nombre! Qui aime les faits et le récit de ce qui est

vraiment arrivé se trouverait également déçu ; il n'est rien arrivé à Montaigne, qui n'a rien fait, et le récit des événements de sa vie, loin de remplir un gros volume comme le sien, pourrait tenir en quelques lignes.

Il nous prévient que ce n'est point un registre de ses actions qu'il rédige, « fortune les met trop bas ». C'est encore une forme, qui ne pouvait le satisfaire, que celle des Mémoires et des Journaux. Elle est trop restreinte, trop bornée aux actions qu'on a faites, aux événements auxquels on s'est trouvé mêlé, si importants qu'ils puissent être et quelque part qu'on y ait prise. Le récit de Montaigne est d'un intérêt bien plus vaste, bien plus important que ne saurait l'être celui de la plus belle vie du monde : c'est l'histoire de la vie humaine, de celle que tous les hommes sont appelés à mener.

On dira qu'une destinée particulière n'est après tout qu'une vie humaine ; il est vrai, et c'est précisément le point de vue auquel s'est placé Montaigne et celui auquel les auteurs de Mémoires ne sauraient se placer. En tout cas, si l'âge les a rendus philosophes, vous pouvez toujours distinguer leur philosophie de leur vie elle-même, et c'en est fait de l'unité de l'intérêt ; ou leurs remarques philosophiques, ou leurs actions vous paraîtront languissantes ; ou, si, par une heureuse rencontre les unes et les autres vous intéressent, comme elles sont pourtant de dates dif-

férentes, ce n'est pas le même intérêt que vous prendrez aux unes ou aux autres. Quel écart entre le rôle politique du duc de Saint-Simon ou du cardinal de Retz et leur génie d'écrivain !

Montaigne ne pouvait donc adopter ni la forme trop coupée des *Maximes*, ni la forme trop étroite des *Mémoires*. Là, on sacrifie trop l'unité à la complexité et à la variété ; ici, la complexité et la variété à l'unité. Aussi la méthode qu'il a suivie, pour observer et pour peindre la vie, est-elle presque à l'opposé de celle des auteurs de Maximes ou de Mémoires. Ceux-ci sont à leur fenêtre et nous décrivent, ou se contentent de signaler d'une remarque, les passants et les spectacles qui s'offrent à leurs regards ; qu'ils soient historiens ou moralistes, la composition de leur œuvre se ramène nécessairement à deux éléments : d'une part, le monde ou cette partie du monde qu'ils décrivent ; de l'autre, leur personnalité ou leur sens propre : c'est toujours un homme qui peint ou qui juge l'humanité. On voit ce que cette composition a de délicat ou de périlleux. Quel art, quel tact ne faut-il pas pour faire accepter à l'humanité — car c'est elle qui vous lit — la juridiction à laquelle vous la soumettez ! Quelle sûreté dans vos arrêts, ou tout au moins, quel agrément ou quelle éloquence dans la rédaction ! En fin de compte, et en dépit de tout votre génie, quel irrémédiable défaut d'harmonie dans une composition où un seul homme partage l'intérêt avec tous les autres ! On

comprend la hâte d'un La Bruyère à briser et à brouiller les lignes pour cacher l'ensemble et ne laisser apercevoir que le fini des détails; celle d'un Saint-Simon à accrocher à des murs étrangement bâtis ses portraits éclatants de couleur et de passion. Où est Montaigne dans son livre? Partout et nulle part. Il est, comme chacun de nous, mêlé et confondu dans l'immense foule humaine, dans l'univers plus vaste encore. Il paraît au moment où on l'attend le moins, pour disparaître l'instant d'après dans un remous de la foule. Ce n'est pas un homme qui se place à l'écart des autres hommes pour les corriger ou simplement les avertir, c'est un homme qui cherche sa place parmi eux. Il traite tous les sujets qui se présentent, sans suite et sans choix; plutôt, il suit l'ordre que lui dicte, non pas son génie d'écrivain ou la chronologie des événements dans lesquels il a joué un rôle, mais la nature, c'est-à-dire le mouvement de sa vie et de sa pensée.

Il compose son livre tout entier, aussi bien que chacun de ses chapitres, comme un artiste compose une œuvre d'art, d'après l'impression que produit la vie, non pas comme il arrive pour l'artiste, sur sa sensibilité ou, mieux encore, sur telle de ses facultés plus particulièrement sensible, mais sur son être tout entier. Ce qui fait l'unité de son livre, malgré la diversité des sujets qu'il y traite, c'est ce qui fait l'unité de l'œuvre d'un artiste, malgré la diversité

de ses ouvrages, à savoir la façon dont il voit le monde, et le développement naturel de ses impressions. Celles de Montaigne s'enchaînent et naissent les unes des autres : s'il y a des chapitres dans son livre, c'est à peine si c'est sa faute ; ne distingue-t-on pas les heures dans le jour, et les jours dans l'année ? Un chapitre, pour lui, c'est, suivant la liberté qu'il a eue de rester à penser et à écrire, une heure ou une matinée de vie ; le livre tout entier, c'est sa vie entière ; c'est bien plus encore, c'est la vie humaine tout entière.

Il n'en est point, en effet, des *Essais* comme des Mémoires ; on n'y voit point un homme qui naît à la première page et qui va mourir à la dernière ; la naissance et la mort de Michel de Montaigne, aussi bien que celles des autres hommes, se rencontrent dans son livre comme dans la réalité, chemin faisant, mêlées à d'autres événements ; ce qui finit à la dernière page, ce n'est pas l'existence de l'auteur, c'est le spectacle que donne à une intelligence humaine la révolution des astres et des choses. Pour vous, qui n'avez point fait les *Essais,* mais qui vous mettez à les lire, le spectacle, à ce moment-là, peut sembler commencer, et rien n'empêche que vous n'ouvriez le livre au dernier chapitre, comme vous êtes entrés dans la vie à l'heure où d'autres hommes en sortaient.

Admirable effet de cette composition nonchalante

et plus heureuse que les plus savantes! Elle a tous les caractères du sujet que l'auteur essaie de nous retracer; elle n'a ni commencement ni fin; les commencements n'y sont que des recommencements, les fins n'y finissent rien: elle est continue dans tous les sens; que l'auteur approfondisse les idées, qu'au contraire il les déroule et les étudie dans les faits, ceux du présent ou ceux du passé, on ne sent ni changement de route, ni changement de ton: dans la nature, la surface et les contours extérieurs ne font qu'un avec la constitution interne des corps, de même, dans les *Essais*, la peinture du dehors ne fait qu'un avec la philosophie et l'analyse du dedans: de là cette indifférence avec laquelle, en lisant Montaigne, on passe d'un chapitre à un autre; si les sujets semblent différents par le dehors, ils se tiennent, ils se continuent tous par le dedans; de quelque objet particulier qu'il s'agisse pour l'instant, quel que soit le voyage ou l'excursion où Montaigne nous convie, il a un art merveilleux pour nous montrer l'horizon, et nous faire sentir la terre qui tourne sous nos pas.

* * *

Montaigne n'a fait qu'un livre, et il a employé toute sa vie à le faire. Ce n'est pas qu'une délicatesse jalouse et difficile l'ait poussé à polir sans cesse son ouvrage avant de se décider à le publier; son livre, image fidèle de sa vie, en a « côtoyé tout le cours ».

Toutefois, comme on peut distinguer différentes périodes dans la vie humaine, dont chacune modifie l'humeur et l'aspect d'un même homme, de même les différentes éditions du livre unique de Montaigne marquent, pour ainsi dire, l'âge de sa pensée.

Il publie en 1580 les deux premiers livres des *Essais*. Quoique, à cette date, il ait déjà quarante-sept ans, on sent, dans cette première édition, sinon la timidité, du moins la réserve d'un homme qui paraît pour la première fois en public. La nature et la nouveauté de son sujet, de ce portrait de lui-même qu'il destine, dit-il, à ses parents et connaissances, et qu'il communique pourtant à la foule, faisaient une loi de la circonspection à un esprit d'un goût aussi sûr et aussi délicat que le sien. Les détails personnels sont rares et courts : Montaigne parle à la première personne plutôt qu'il ne parle de lui ; on voit bien que le fond de son dessein est moins d'occuper les autres de ce qui le regarde que de faire agréer sa manière d'observer le monde à sa façon et de sa tour ; les exemples aussi sont moins fournis que dans les éditions postérieures ; il a moins lu d'abord et il en a un moins grand nombre sous la main ; en outre, il est gentilhomme et prend garde, à son entrée dans le monde, à ne point se donner les airs d'un régent de collège. Mais ce ne sont là que des qualités négatives, ou plutôt c'est une sage attention à ne déployer qu'à demi des qualités qui, au début, auraient pu dé-

concerter le lecteur et auxquelles il était bon qu'il s'habituât peu à peu : Montaigne, par la suite, parlera de lui au public comme il en eût parlé à un ami : il faut laisser à cette intimité d'une nouvelle sorte, comme à toute autre, le temps de se former : Montaigne multipliera plus tard les citations et les histoires ; il sera certain alors qu'on les prendra dans le bon sens, et qu'on y saura goûter les impressions de poésie et d'art qu'il y a trouvées lui-même. Quoi qu'il en soit de cette retenue et de cette prudence, dès cette édition de 1580, on est bien en face de Montaigne ; le trait original de son génie, ce sentiment artistique de la vie, qu'il apporte dans l'étude de la philosophie morale, paraît dès les premiers chapitres, dès la première page de son livre.

Les *Essais* furent accueillis avec la plus grande faveur, il en parut quatre éditions en moins de huit ans. En 1588, Montaigne publie une cinquième édition, augmentée d'un troisième livre et de six cents additions aux deux premiers. Le succès l'avait enhardi. « La faveur publique m'a donné un peu plus de hardiesse que je n'espérais », et, cette fois, il donnait, sans crainte, carrière à son génie. Entre les *Essais* de 1580 et ceux de 1588, il y a des différences de même nature qu'entre le premier recueil de fables de La Fontaine et le second, toute proportion gardée, entre le genre de la fable et ce genre indéterminé des *Essais* qui laissait entière liberté à l'auteur.

Montaigne pourtant, dans sa première édition, s'était fixé certaines limites qu'il s'empresse de franchir dans l'édition de 1588; le seul objet qu'il semble maintenant se proposer, c'est, ainsi que La Fontaine, mais avec toute l'indépendance que lui donne la prose et toute la variété de l'étendue de vues que lui fournit la nature de son esprit, de suivre le cours de ses pensées et de ses impressions. Non seulement il augmente son ouvrage d'un livre entier, mais il reprend ses premières études, les développe, les pousse plus loin, y ajoute des accents plus personnels et les amène au même point que les nouvelles. Il sent qu'il est arrivé à être maître de cette forme de l'Essai qu'il a choisie pour donner un corps à ses fantaisies, non certes qu'il ait réalisé son idéal, mais au moins le cherche-t-il maintenant sans consulter que lui-même; n'est-ce pas la disposition la plus favorable à l'artiste, quel que soit son mérite, et celle où il est le plus nécessaire et le plus heureux d'être établi? Il sait que le public a pris goût à sa manière d'écrire et de penser, qu'on l'écoute, qu'on le suit avec confiance, que c'est à lui à trouver le ton et la mesure; pour ce qui est des anciens, si son admiration s'est accrue avec le temps, encore se les représente-t-il tels qu'ils ont été véritablement, c'est-à-dire comme des hommes, et ne trouvant rien de plus admirable dans leurs actions et dans leurs ouvrages que la simplicité et le naturel : c'est par là qu'il cherche à s'ap-

procher d'eux. Il a assez observé, assez voyagé; il peut, tout en s'aidant de ses souvenirs et de son expérience, en croire son propre jugement et « écouter à ses rêveries ». Sa manière est plus large, plus lente encore que par le passé; quelle raison aurait-il de se hâter? Autrefois, il étudiait la vie à travers Plutarque ou Sénèque, à travers l'histoire du passé ou l'observation du présent; il sent maintenant qu'elle est à sa portée, et que chaque mouvement de sa pensée la lui révèle; il s'appliquait autrefois à en dessiner les formes extérieures, il la cherchait dans le modèle; il la trouve maintenant dans son ouvrage même; il la voit lui sourire sous chaque coup de son pinceau; il est en pleine possession de son art, et cette confusion de l'art de vivre et de l'art d'écrire, qui était son rêve, est enfin complète. Tel est le caractère de cet admirable troisième livre où l'on pourrait dire qu'il faut chercher Montaigne si, en peignant cette partie de son tableau, il n'avait pris le soin de reprendre le reste et de répandre partout la même lumière et les mêmes grâces.

Dans les deux premiers livres, il mêle les grandes et les petites compositions, pour ménager au lecteur le loisir de reposer son attention, à lui-même celui de reprendre haleine; le troisième n'en contient que des grandes, dont chacune a pour sujet quelqu'un des principaux aspects que peut présenter la vie à qui la regarde, non des sommets de la métaphysique, mais du milieu même de la société humaine.

Ce qui est presque aussi admirable que la vérité avec laquelle Montaigne y peint la nature, c'est que les sujets et les proportions de ses tableaux se rapportent exactement, sans diversion sur de moindres questions, comme dans les premiers livres, sans grandissement, comme chez les poètes, aux différents ordres de pensées et d'intérêts qui sont le fonds de la vie intellectuelle et morale de l'homme en même temps qu'à sa commune capacité de réflexion et à l'étendue de ses pensées habituelles ; il n'est pas d'homme qui pense et dont l'esprit ne travaille continuellement à composer à sa façon et pour son compte ce troisième volume des *Essais;* c'est une nécessité à laquelle nul ne saurait se soustraire, et ce sont les conditions et le train de la vie qui l'imposent.

Le premier chapitre traite des rapports de l'individu et de la société politique ; démêlant parmi toutes les considérations de cet ordre la question la plus pratique et la plus élevée, Montaigne recherche quelle est la nature et l'étendue des devoirs de chacun envers la communauté, quelles sont les limites de nos obligations, si le bien public doit passer avant tout autre intérêt et tout autre devoir, et s'il est vrai qu'en certaines rencontres la morale doive être sacrifiée à la raison d'État. Dans le second chapitre, il examine ce qui se passe dans ce for intérieur dont il vient de défendre les droits ; ce n'est plus avec l'utile et l'intérêt public qu'il met l'honnête aux prises, mais avec le

moi et la nature ; il fait pour la morale ce qu'il a fait tout à l'heure pour la politique, et ramène tout à un problème d'une importance capitale, un des plus graves que le moraliste puisse chercher à résoudre, celui qui consiste à mesurer la force de résistance que les dispositions innées et les penchants particuliers de chaque homme peuvent opposer à sa volonté. Après avoir étudié l'idée du bien, c'est-à-dire d'une règle à laquelle nous devons conformer l'usage que nous faisons de la vie, il étudie en eux-mêmes, dans le troisième chapitre, quelques-uns des principaux biens que nous y pouvons trouver : l'amitié, l'amour, la lecture. Le quatrième est une analyse d'un état particulier de l'âme, où Montaigne ne se propose plus, comme dans les chapitres précédents, de nous faire part de ses réflexions sur quelqu'une de ces questions de morale pratique qui intéressent tous les hommes, mais de nous apprendre ou mieux de nous rappeler quelle observation attentive et délicate l'aide à former ses opinions, et sur quelle connaissance ou quelle étude du cœur humain s'appuie sa philosophie si primesautière en apparence et de si libre allure. Il ne faut pas que les couleurs et le dessin de la tapisserie vous fassent illusion, semble-t-il nous dire, et, tout en vous amusant, vous laissent quelque défiance sur la solidité de l'ouvrage ; voici le canevas et le point, et vous voyez que le travail peut satisfaire les plus difficiles. Cependant, le métier, pour Montaigne comme

pour tout véritable artiste, ne saurait se séparer de l'art, et ce chapitre, pour ainsi dire technique, a son sens philosophique et sa poésie; il se résume tout entier dans cette phrase, qui montre la faiblesse et la misère de l'homme : « Peu de chose nous divertit et détourne, car peu de chose nous tient », et ramène ainsi, sous une forme et avec une sonorité nouvelles, un motif que Montaigne ne se lasse pas de nous faire entendre. Le cinquième chapitre est une grande étude sur l'amour. Le sixième a pour véritable sujet la question du progrès. A propos des usages auxquels ont été employés les coches en différents temps et en différents pays, Montaigne ne fait rien moins que chercher à sa façon, c'est-à-dire en prenant pour guides le sentiment de l'art et le sentiment de la vie morale, les lois de la civilisation et du développement de l'humanité. C'est d'un des points les plus importants de la question sociale qu'il s'agit dans le chapitre VII, à savoir de ce sentiment d'envie que fait naître dans le cœur de l'homme le spectacle d'une condition supérieure à celle où il se trouve lui-même; Montaigne résout la question par une observation originale et profonde, et rappelle aux moins puissants et aux moins favorisés qu'ils ont ce privilège bien précieux, à l'exclusion des grands à qui tout cède, de pouvoir éprouver et montrer ce qu'ils valent dans leurs luttes avec les hommes et avec les choses. Le chapitre VIII fait suite en quelque manière

au précédent et indique la méthode à employer pour discerner le vrai mérite dans le monde et ne pas s'en laisser imposer par les apparences dont s'entoure la fausse grandeur. Le chapitre IX a, pour titre : De la vanité, et, pour sujet : la Vie de voyage ; il faut s'efforcer de se détacher de tout, car tout est vain, et l'existence idéale, pour l'homme qui veut s'appartenir et ne pas se laisser embarrasser dans les vanités, est celle du voyageur. Le chapitre X recommande cette indépendance morale si chère à Montaigne. Dans le chapitre IX, Montaigne dégageait la sensibilité des intérêts ou des affections ; dans le chapitre X, il dégage la volonté des passions, surtout de la passion politique. Le chapitre XI traite des sorciers. Le chapitre XII pourrait être intitulé : De l'art et de la nature. Montaigne y contredit ce qu'il dit ailleurs des avantages de la philosophie et de l'utilité de penser à la mort pour mourir plus courageusement. Son thème est d'établir la vanité des préceptes de la philosophie. En réalité, ce chapitre lui est inspiré par deux impressions artistiques : le spectacle de la mort des paysans pendant la peste, et la lecture de l'Apologie de Socrate. Il admire tellement l'Apologie qu'il n'y voit plus d'art. Il ne trouve pas de différence entre la façon dont meurent les paysans et celle dont Socrate est mort, ou plutôt il ne veut pas nous en laisser trouver ; la preuve, c'est qu'il refuse de s'en rapporter au témoignage de Socrate lui-même disant

qu'il a corrigé ses défauts naturels. Montaigne ne fait pas de distinction entre l'art grec et la nature; et cependant les exemples des effets de la nature qu'il met sous nos yeux, ces morts de paysans, ont presque une couleur romantique. On voit à quelle finesse de goût Montaigne en est arrivé dans le troisième livre, et avec quelle facilité il accueille et concilie les impressions en apparence les plus diverses. En outre, c'est à propos de la mort que Montaigne développe ces idées artistiques si originales, c'est-à-dire à propos du sujet qui a eu de tout temps la première place dans sa pensée, et, par là, il montre une fois de plus qu'il ne sépare pas le sentiment de la vérité morale. Le dernier chapitre traite de l'expérience et de cet art de l'observation qui a occupé Montaigne toute sa vie. Son avis est que les choses qui sont hors de nous diffèrent tellement les unes des autres que l'expérience peut difficilement nous conduire à la vérité. Généraliser est bien périlleux; formuler des lois, bien téméraire. Comme Montaigne est artiste, ce mot de lois prend aussitôt un sens concret, et il montre l'imperfection de la justice humaine. D'ailleurs, dit-il, « notre expérience personnelle suffirait à nous instruire si nous en savions profiter », et il conclut par les deux préceptes qui résument les leçons et les exemples des grands artistes de tous les temps; il faut écouter son sentiment personnel et étudier la nature.

Ainsi, pour substituer aux titres poétiques de

Montaigne des étiquettes prosaïques : la politique, la vertu, le bonheur, l'inconstance, l'amour, le progrès, les grandeurs, le mérite, les voyages, l'indépendance, l'art, l'observation, tels sont les sujets sur lesquels le troisième livre arrête notre pensée ; ne sont-ce pas ceux que la vie offre constamment à nos réflexions? Il y a, dans la réalité, c'est-à-dire dans les actions et les discours des hommes, plus de bruit, plus d'agitation, surtout plus de frivolités, plus d'inutilités, il n'y a pas plus de pensée, il n'y a pas d'autres sujets de penser que dans cette dernière partie des *Essais*.

L'édition de 1588 publiée, les *Essais* ne pouvaient pas être terminés, puisque Montaigne vivait encore. Toutefois il était arrivé à l'âge où la vie ressemble à un livre qu'on relit ; en même temps que la vie, Montaigne relut ses *Essais*. Jusque-là il avait voyagé à travers le monde en compagnie des livres des autres, il se mit à voyager en compagnie du sien. Puisque la table des chapitres était close pour sa vie, elle le fut aussi pour son livre ; mais il savait, et il avait dit plus d'une fois, que la nature ne se répète pas, et tous les chapitres restaient ouverts, prêts à recevoir de nouvelles additions. Sur les marges d'exemplaires imprimés de son ouvrage, sur des feuilles volantes qu'il inséra entre les pages lorsqu'elles furent remplies, il continua de noter les changements incessants du spectacle sur lequel il tenait les yeux depuis si longtemps aussi bien que ceux du spectateur lui-même.

Ces dernières notes ne furent publiées qu'après la mort de Montaigne, soit par Mlle de Gournay, d'après les papiers que lui avait envoyés la veuve de l'auteur, soit en 1802 par Naigeon, et d'une façon assez inexacte, d'après le précieux exemplaire que possède la Bibliothèque de Bordeaux. Comme c'est en relisant son livre, en vivant avec lui, que Montaigne les a rédigées, elles font étroitement corps avec le texte primitif. Mais, pour peu qu'on soit familiarisé avec les *Essais*, on arrive à les distinguer presque sans jamais se tromper ; on les reconnaît à une profondeur de sens philosophique, ou à une intimité de sentiment personnel qui avertit que l'idée de Montaigne est arrivée à sa pleine maturité. C'est le charme de ce livre qu'aussitôt après qu'on rencontre une pensée à sa première éclosion, on la voit mûrir peu à peu à son tour.

Ainsi se firent les *Essais*, rare et peut-être unique exemple d'un ouvrage où la composition n'est déterminée que par le sentiment de la vie, sans rien devoir aux ressources de l'esprit ou de l'imagination ; où, ce qui est tout à fait propre à Montaigne, elle reflète l'homme tout entier, non plus seulement l'usage qu'il a su faire de tel ou tel don précieux de la nature, mais l'activité imprimée par la vie à toutes ses facultés, non plus tel ou tel épisode de son histoire, telle ou telle suite d'impressions, mais le développement complexe, spontané et continu de toute son existence.

On pourrait appliquer aux ouvrages de l'esprit la comparaison que fait Homère des générations humaines avec les feuilles des arbres. Il semble d'abord que le caractère de l'image du vieux poète en serait changé et qu'elle exprimerait, non plus la tristesse, mais la fécondité de la vie, puisqu'elle montrerait les chefs-d'œuvre du génie se succédant d'année en année, comme à chaque printemps, les forêts se couvrant de nouvelles feuilles ; à peine la merveille du *Cid* s'est-elle épanouie au jour, qu'on voit paraître *Horace*, *Cinna*, *Pompée*, *Polyeucte*. Toutefois, l'instinct naïf des poètes primitifs ne se méprend pas aisément au vrai sens des choses de la nature, et, malgré tout, la comparaison d'Homère ne tarderait pas à reprendre sa poésie mélancolique : les forces du génie s'épuisent comme la sève des arbres et bien plus rapidement encore, un temps vient où les vieux troncs sont stériles, où Corneille est seul à croire que les Pulchérie et les Attila sont dignes de leurs aînés.

Il est pourtant certains arbres auxquels la nature accorde le privilège de ne perdre leur verdure en aucune saison. Voyez ce grand cèdre qui se distingue déjà par sa seule couleur de tout ce qui l'entoure ; vous le trouverez l'hiver tel que vous le voyez maintenant. Il semble vivre en solitaire au milieu de cette épaisse forêt et d'une vie à part ; sa ramure, comme sa couleur, donne l'idée du calme et de la stabilité ; on le dirait insensible à tout ce qui se passe autour

de lui ; c'est à peine si le vent agite l'extrémité de ses branches, et les rayons du soleil qui changent en or les feuillages voisins se changent eux-mêmes en sombre pourpre sous son ombre puissante. Non certes qu'il soit privé de vie ni de beauté ; regardez-le : appuyée sur son tronc immobile, l'admirable architecture de ses rameaux s'élève en étages successifs et se déploie dans l'air avec une lente majesté ; chaque année, au lieu de l'enrichir de nouvelles branches, étend seulement ses bras un peu plus loin sur le gazon et dresse son front un peu plus haut ; au lieu de revêtir sa tige de nouvelles feuilles, chaque printemps rafraîchit seulement par quelques tendres pousses les bords de sa verdure éternelle. Le génie de Montaigne n'a eu, lui aussi, qu'une seule frondaison ; innombrables comme les petites aiguilles vertes qui sont les feuilles du cèdre, les rêveries des *Essais* se rangent pourtant en ordre aussi bien qu'elles, et viennent s'attacher à quatre ou cinq grandes idées qui soutiennent tout le livre, en s'appuyant elles-mêmes sur le sentiment personnel comme sur une large tige ; l'ouvrage a grandi d'année en année par une croissance insensible et constante, prolongeant et étendant, sans les effacer, les réflexions de l'âge mûr par celles de la vieillesse ; c'est que dans la belle saison, au temps où d'autres génies produisent des œuvres toutes rayonnantes de jeunesse, la poésie des *Essais* avait déjà ces teintes sévères et solides que les frimas n'entament

pas ; l'hiver venu, elle a paru aussi verdoyante qu'au printemps.

Si la composition du livre entier est animée du même mouvement et se développe suivant le même dessin que la vie d'une intelligence humaine, chaque chapitre, pris à part, se développe de la même façon qu'une pensée dans l'esprit. Écrire, en général, c'est régler et diriger le mouvement naturel de la pensée ; pour Montaigne, c'est la suivre et la reproduire. Le propre de son génie est que cette forme naïve de la pensée, trouble et confuse chez les autres hommes, a, chez lui, la netteté et la précision qui sont les effets ordinaires de la réflexion et du choix ; se laisser aller à ses pensées, rêver, pour tout dire en un mot, est une manière de penser pleine de charme pour tout homme, mais si chacun prend plaisir à ses propres rêves, parce qu'ils lui font goûter, si vaguement que ce soit, une plénitude et même une surabondance de vie morale que la réflexion ne peut lui accorder, ils sont trop personnels et trop capricieux pour ne pas paraître le plus souvent inintelligibles et insipides à tout autre ; par nature d'ailleurs, ils sont incommunicables, et qui essaierait de les formuler dans le langage de tout le monde, c'est-à-dire de trouver des mesures qui leur soient communes avec les idées de tout le monde, les verrait aussitôt s'évanouir comme des bulles d'air. Ce qui fait pour chacun le charme de la rêverie, ce n'est pourtant pas la confusion et le

désordre qu'elle met dans l'esprit, c'est au contraire cette apparence de vraisemblance qu'elle sait donner à ses inventions les plus chimériques. Mais, quelque habile que soit l'agencement de toutes les mailles de ses toiles merveilleuses, la trame est si légère qu'elle se déchire au moindre mouvement ; si le songeur voit clair dans ses propres rêves, la lueur charmante qui éclaire son âme est trop frêle pour suffire à d'autres yeux qu'aux siens. Montaigne est un rêveur, mais c'est le grand jour, la lumière de la raison et du bon sens qui éclaire ses rêveries ; les *Essais* ont l'allure toute capricieuse et l'accent tout personnel de la rêverie, cependant les sujets qu'ils traitent ont un intérêt universel et sont précisément ceux auxquels les esprits les plus graves : historiens, moralistes, philosophes, théologiens, appliquent toutes les forces de leur attention. Rêver ainsi, et en faire l'occupation de toute sa vie, n'est point dans la nature de tous les hommes. Ce mélange de raison et de spontanéité instinctive, de sentiment personnel et de préoccupation philosophique qui se marque avant tout dans la composition de Montaigne, est le trait caractéristique des œuvres d'art.

D'autres que Montaigne ont écrit des Essais de morale ; la littérature anglaise, en particulier, a produit un grand nombre d'ouvrages de ce genre, dont quelques-uns sont comptés au nombre de ses chefs-d'œuvre ; ce qui frappera d'abord dans les *Essais* de

Montaigne, si on les compare à ceux de Bacon ou d'Addison, c'est l'originalité et la liberté de la composition. Bacon est un savant qui applique à la morale la méthode des sciences naturelles ; il a observé la vie humaine avec la même sagacité, la même finesse que les phénomènes de la nature ; ses remarques sont classées et étiquetées, dans les différents chapitres de son livre, comme des papillons dans les boîtes vitrées d'un naturaliste. Définitions, distinctions, analyses morales, sentences, tout est court et d'une netteté achevée ; le style est d'un homme qui sait le prix du temps et des mots, d'un homme d'État et d'un logicien ; les phrases ne se composent que de substantifs et de verbes, les mots les plus précis et les plus pleins d'une langue ; souvent de comparaisons et d'images aussi sobres et aussi courtes que neuves et brillantes. Bacon a une rare expérience de la vie et du cœur humain ; le papillon a vécu : l'étoffe de son aile est trop légère, le dessin en est trop sûr pour en pouvoir douter ; mais il ne vit plus : les petites phrases fines et sèches du philosophe percent ses pensées comme des épingles et les fixent dans la collection.

Un article du *Spectator* est bien la conversation d'un homme qui ne peut ou ne veut converser avec ses semblables que la plume à la main ; le silencieux Addison est trop grave, trop moral, trop réservé, trop délicat pour se plaire aux hasards de la parole ; lisez-le, si vous le voulez, et, comme il vous y invite,

en prenant votre première tasse de thé de la journée; mais reconnaissez que votre plaisir tient un peu au contraste et à la surprise de recevoir à une heure aussi matinale un visiteur d'une tenue si parfaite; non certes qu'il ait rien de gourmé ni de prétentieux, mais cette belle intelligence si ornée et si noble, cet esprit si fin et si aimable ne connaît ni la négligence ni la frivolité. Les sujets frivoles deviennent sérieux avec lui, il sait aussi bien que personne les traiter avec la grâce et la légèreté qu'ils demandent; mais il se reprocherait, en quelque circonstance que ce soit, de ne pas trouver jour à faire entendre de sages conseils au lecteur. Il ne montre pas moins d'art dans les sujets les plus sérieux; il sait les enfermer dans les limites d'un numéro de son journal; il est éloquent, sans rhétorique; il est instruit, sans pédantisme; il discute, sans faire de syllogisme; il sait tout dire en un mot et parler de tout sans quitter ce ton de bonne compagnie qui est son ton naturel. L'ordre est tellement nécessaire à son esprit qu'il ne s'en peut départir; s'il prévient, en s'excusant, qu'il exprimera cette fois ses idées comme elles se présenteront à sa pensée, soyez assuré qu'elles se rangeront d'elles-mêmes dans l'ordre le plus parfait.

A côté du méthodique Bacon et de l'élégant Addison, Montaigne fait l'effet d'un bavard de génie. Vous vous trouviez tout à l'heure dans un jardin botanique où toutes les plantes étaient disposées et cultivées

par une main savante ; au plaisir d'admirer leurs fleurs vous pouviez joindre l'avantage instructif de lire sur une petite étiquette leurs noms et leurs propriétés ; vous êtes passé ensuite dans un parc aménagé avec le goût le plus accompli ; l'art vous aidait à connaître et à aimer la nature ; des allées sablées vous conduisaient aux sites les plus gracieux ou à ceux d'où la vue était la plus étendue ; ici, un riant parterre égayait vos yeux ; là, des arbres de haute futaie inspiraient à votre âme des pensées plus graves et la portaient à la méditation ; vous voici maintenant en pleine campagne ; plus de pelouses protégées par des plates-bandes ; vous marchez sur l'herbe foisonnante ; les plantes ne vous disent plus leur nom elles-mêmes ; c'est à vous de le deviner à leur forme et à leur senteur ; si vous n'y prenez garde, vous écraserez sous vos pas les bluets et les violettes, que ce sol fertile fait pousser par milliers parmi les foins et les blés ; point de chemins tracés : guidez-vous sur le cours des ruisseaux, sur les mouvements du terrain ; point de clôture, ni de bornes ; quand vous commencerez à être fatigué, asseyez-vous au pied d'un chêne.

Gardez-vous de conclure qu'il n'y a donc point de composition dans les *Essais* de Montaigne : étudiez plutôt la nature et habituez-vous à comprendre et à admirer l'harmonie libre et variée qui règne dans ses tableaux. Si vos yeux sont ravis par la beauté des

lignes et des proportions, vous sentez cependant que ce n'est point pour le plaisir des yeux que les choses ont été disposées de la sorte; entrevoyant une cause plus haute et de secrets rapports entre le genre des objets et la place qui leur est marquée, votre esprit ne sépare plus l'idée du beau de celle même de la vie. A la vérité, on ne se demande pas, en regardant un paysage, si les chênes ou les peupliers sont bien à la place qui leur convenait le mieux; on les voit vivre à la place que leur a donnée la nature, et rien ne saurait nous persuader davantage que c'est bien la leur. On éprouve une impression analogue en lisant un Essai de Montaigne; ce n'est point, comme un Essai de Bacon ou d'Addison, une lettre de Sénèque ou une dissertation morale de Plutarque, un ouvrage achevé, une production du génie de l'auteur, qui s'est détachée pour toujours de sa pensée; il nous semble que c'est un ouvrage qui se fait sous nos yeux et comme un fruit que nous cueillons à l'arbre. L'intérêt de l'Essai de Bacon ou de la lettre de Sénèque réside dans l'ouvrage même, et dans ce que l'auteur y a renfermé de génie; l'intérêt d'un Essai de Montaigne est dans le spectacle que nous offre le mouvement de sa pensée; c'est dans son esprit que nous lisons; il n'y a même pas lieu de discuter l'ordre dans lequel il exprime ses idées. Bacon pouvait modifier la disposition de son herbier, Addison pouvait refaire ses bouquets; les *Essais* de Montaigne poussent en pleine terre; les

idées se placent où elles naissent et où elles trouvent les sucs qui les font germer; elles ont des racines qui les fixent et les font vivre; s'il reste quelques intervalles vides dans le champ, la végétation de l'arrière-saison les remplira peut-être; mais pas un brin d'herbe ne bougera de l'endroit où il est sorti de terre.

Cette composition, disons plutôt cet ordre, a un charme et une puissance incomparables : c'est l'ordre même de la nature, sans rien de servile, puisqu'il ne s'attache à l'imitation d'aucun ouvrage de la nature et qu'il est lui-même la production originale d'une force naturelle particulière : le génie de l'auteur; rien ne gêne sa liberté, puisqu'il ne suit aucun plan arrêté d'avance; il met en jeu à la fois toutes les facultés de l'auteur, celles du philosophe et celles de l'artiste. Comme l'harmonie d'un paysage, qui est un mélange d'effets de dessin et d'effets de couleur, il s'élève ou s'abaisse suivant les objets qu'il rencontre, s'étend dans toutes les directions, au lieu de courir en ligne droite ainsi que l'ordre scientifique, remplit tout l'intérieur de l'espace qu'il occupe de mille formes variées qui se rattachent aux lignes extérieures par des plans tantôt brusques, tantôt doucement inclinés, et relie enfin toutes les formes, tous les plans, toutes les lignes, toutes les colorations ou, pour parler sans figures, toutes les observations philosophiques, toutes les recherches historiques, toutes les

confidences personnelles, toutes les allusions du présent, tous les souvenirs du passé, par la vie qui anime tout et qui est présente sur tous les points.

— — —

CHAPITRE IV

DE L'OBSERVATION DANS MONTAIGNE

Le merveilleux effet de l'œuvre d'art, c'est de nous transformer nous-mêmes en artistes, et de nous prêter pour un moment les facultés qui ont été nécessaires pour la produire. Ce n'est pas comme la plume qu'emporte le vent, mais comme l'oiseau qui bat des ailes, qu'il nous semble que notre pensée prenne son vol à la suite du génie. De là cette estime de nous-mêmes, qui se mêle à notre admiration pour les chefs-d'œuvre, et que nous inspirent cette activité inconnue et ces forces inusitées de notre esprit.

Le premier emploi que nous en faisons est de porter des regards plus attentifs sur les objets dont l'art nous offre la représentation et de devenir nous-mêmes observateurs. Qu'on écoute les observations qui s'échangent dans un musée ou dans un théâtre : le plus bel éloge ou le plus grave reproche qu'on adresse tout d'abord à l'artiste, c'est d'avoir été fidèle ou infidèle à la vérité et à la nature. Si, en effet, nous ne faisons pas difficulté d'accorder que l'artiste a reçu des talents particuliers pour exprimer ce qu'il voit, il

nous en coûterait peut-être davantage d'avouer qu'il voit plus et mieux que nous. Tout le monde ne se pique pas de manier le pinceau ou l'ébauchoir, de conduire heureusement l'intrigue d'un drame ou d'un roman : « C'est, dit La Bruyère, un métier que de faire un livre ou un tableau, comme de faire une pendule », et ceux qui ne font ni livres ni tableaux se consolent en songeant qu'après tout le mot de La Bruyère met de l'égalité entre les professions. Il n'est personne, au contraire, qui ne se croie en état d'apprécier la beauté d'un paysage ou d'une physionomie, personne surtout qui ne connaisse le cœur humain : chacun trouve trop d'intérêt à cette science pour ne pas se persuader qu'il la possède, et l'on avoue au besoin qu'on a été trompé cent fois par les hommes pour établir par un argument décisif qu'on ne saurait plus l'être. Nous nous dédommageons ainsi de l'avantage que les artistes ont sur nous de produire, en revendiquant le droit de juger leurs productions d'après notre expérience, et nous ne croyons pas nous flatter, en pensant avoir sur le monde, soit visible, soit moral, des idées aussi exactes que ceux qui passent leur vie à les peindre.

La vérité pourtant, c'est que le mérite de l'artiste consiste précisément à mettre en lumière, dans ses ouvrages, certains traits de la réalité que nous n'aurions pas distingués de nous-mêmes; à nous montrer, non ce que nous avons vu, mais ce que nous

[illegible] DE CHAPEAU DE MONTALINE

aurions dû voir, et à nous faire reconnaître ce que, sans nous en douter, nous ne connaissions pas; en sorte que si nous nous rendions mieux compte de nos sentiments, ce ne sont pas les portraits des peintres que nous trouverions ressemblants, mais les modèles; car ce sont les portraits qui nous apprennent à voir les modèles. Ces mouvements d'admiration, d'enthousiasme, de joie, de mélancolie, qu'excitent en nous les œuvres d'art, les artistes les ont éprouvés en face de la nature qui nous eût laissés froids.

Pour bien peindre, la première condition est donc de bien voir : d'instinct et par nécessité, tout artiste est observateur.

Tandis que le savant applique le précepte de Descartes, qui conseille de diviser les difficultés « en autant de parcelles qu'il se pourra pour les mieux résoudre », et décompose les êtres, pour les mieux observer, en éléments de plus en plus simples, l'artiste, qui veut peindre la vie, cherche à envelopper d'un même regard ce que la vie rassemble. On dirait qu'il jette sur la nature un réseau magique qui peut retenir, en même temps que l'oiseau, l'air et la lumière dont il vit : quel autre moyen de le représenter vivant? Il faut qu'on sente frissonner ces ailes et ce duvet, fussent-ils de marbre. Une pervenche desséchée ne tient pas beaucoup de place dans un herbier; pour qu'elle vive, l'artiste ne doit pas oublier qu'il faut un soleil suspendu dans le ciel. Montaigne ne

voulait que faire son portrait, mais il voulait le faire vivant : il a peint le monde.

Il lui était d'ailleurs encore moins possible qu'à aucun autre de limiter son observation. S'il ne fût pas arrivé aux derniers effets de l'art, il n'en eût atteint aucun ; il ne lui restait pas le mérite d'une intrigue ingénieuse, d'un récit dramatique ou amusant, d'une peinture animée et fidèle des mœurs de son temps, puisque son livre n'est ni un roman, ni une pièce ; il changeait de patrie, il passait la frontière, il devenait moraliste, philosophe ; il n'était plus artiste. « Je peins l'être », dit-il. Les maîtres ont fait ce qu'il a dit ; mais ils ne l'avaient pas annoncé, et, s'ils y eussent échoué, encore nous auraient-ils laissé des tableaux et des drames.

Les artistes qui pratiquent un art déterminé, les peintres, les musiciens, les romanciers même ou les auteurs dramatiques, s'attachent à observer certaines manifestations particulières de la vie ; s'ils voient juste et qu'ils rendent avec fidélité les signes par lesquels la vie indique sa présence, la vie elle-même, avec tous ses sens et toute sa complexité, suit dans leur œuvre le signe et la forme sous lesquels elle s'était montrée à eux, comme ces génies des légendes, qui prennent plaisir à se cacher sous quelque déguisement, sont forcés, si on les devine, de paraître dans tout le rayonnement de leur puissance merveilleuse et de combler de leurs dons le mortel qui a déjoué

leurs ruses. De là, cette poésie, cette philosophie que peut avoir un morceau de musique ou un tableau, sans que l'artiste ait toujours eu conscience de mettre dans son œuvre cette poésie ou cette philosophie.

Mais la vie le plus souvent amuse l'artiste de l'éclat de ses couleurs, de la douceur de ses harmonies, de l'activité des figures qu'elle fait mouvoir sous ses yeux, et sait si bien l'intéresser à ce qu'elle lui montre qu'il ne songe pas à pénétrer ce qu'elle lui cache : les maîtres seuls savent la forcer à dire son secret. Elle rencontra rarement d'esprit plus sensible à ses prestiges que celui de Montaigne, et en même temps moins disposé à s'y arrêter. Pendant qu'elle se réjouit de le voir tout enfant se dérober de tout autre plaisir pour lire les poètes et qu'elle peut se promettre de le faire entrer dans la troupe sacrée, il traverse victorieusement le premier cercle où la magicienne espérait l'enfermer, aborde la réalité et prend une charge de conseiller au Parlement. Il ne tarde pas à comprendre qu'il ne se fait guère moins de rêves dans la réalité que dans les romans, et que la vie s'y cache sous des apparences qui ne sont ni moins brillantes, ni moins trompeuses. Dès qu'il sent les fumées de l'ambition s'élever dans son âme et obscurcir sa vue, il s'empresse d'échapper à ce nouvel enchantement et résigne ses fonctions. Certain désormais que les charmes ont cessé, que les arbres ne parlent plus,

comme il le croyait en lisant Ovide, que les palais de chancelier ou de secrétaire d'État ne s'avancent plus vers lui, comme il avait pu le rêver aux audiences du parlement de Bordeaux, et que sa liberté d'observateur est entière, il commence à promener ses regards sur le monde.

*
* *

Le château de Montaigne est situé sur un plateau élevé qui domine tout le pays. Il ne reste de l'ancien château qu'une tour et une terrasse. La tour, où Montaigne a écrit les *Essais*, est à l'entrée de la cour qui donne accès au château. Au rez-de-chaussée de la tour se trouve cette chapelle où on permit à Montaigne, même au plus fort des guerres civiles, le libre exercice de son culte. On y remarque : dans la paroi gauche de la muraille, une petite tribune reliée par un escalier très étroit au second étage, où se tenait Montaigne. Au-dessus de la chapelle et à deux étages différents, deux grandes salles délabrées contiennent encore les principales pièces du mobilier de Montaigne. On voit : dans l'une, trois ou quatre vieilles selles; dans celle du haut, le bois pourri d'un fauteuil, et, sur les solives du plafond, des sentences de l'Écriture Sainte et des anciens; en somme, les emblèmes de ce qu'il a le plus aimé : les voyages, la rêverie et la philosophie.

Quand il descendait de sa tour, après une heure de Sénèque ou de Plutarque, Montaigne pouvait tourner

à gauche et se trouvait de plain-pied au petit village qui entoure le château; il n'avait que trois pas à faire pour voir les artisans à leur travail et entendre leurs propos. Il pouvait prendre à droite, traverser la cour qu'entouraient les communs, entrer au château, et, sortant par la porte-fenêtre de l'autre façade, il arrivait à la terrasse.

Lorsqu'on passe le seuil de la porte-fenêtre et qu'on pose le pied sur ce vaste tapis de sable, on n'aperçoit encore que les plans extrêmes du magnifique panorama qu'on a devant soi, et le premier sentiment d'admiration qu'on éprouve est pour la terrasse elle-même. Entièrement à découvert, sans arbres qui masquent la vue, elle s'étend sur toute la longueur de la façade, et, en largeur, n'a pas moins d'une vingtaine de mètres du mur du château à la balustrade qui la borde, noircie et rongée par les années. Au premier pas, on s'arrête surpris de ses dimensions seigneuriales. Si l'on vient d'une grande ville, qu'on en ait encore dans la tête le bourdonnement continuel et les bruits discordants, que les yeux soient habitués à un mouvement incessant d'images confuses, à des enchevêtrements de lignes courtes, à des coins de ciel encadrés par des toits et des cheminées, on reçoit de ce libre espace, de cette lumière, de cet air pur, de ce silence, une impression singulièrement bienfaisante de rafraîchissement et de paix.

Rien de vague ni de romanesque dans le sentiment

qu'on éprouve ; on n'est point sur la cime étroite et désolée d'un rocher que le vent bat en gémissant : la sécurité qu'inspire la solide et large assiette de l'endroit invite au calme et au contentement plutôt qu'à la rêverie ; l'homme lourd, borné, dolent et souffrant que l'on était, disparaît, sans pourtant qu'il nous semble, comme devant certains sites enchanteurs, que nous nous transformions en quelque fantôme idéal ; l'âme est seulement plus sereine et plus légère, on pense comme on respire, facilement et sans fatigue. Si l'on se met à marcher, la marche prend je ne sais quoi de bercé et d'indifférent comme sur le pont d'un navire où les pas amusent et ne servent à rien ; à ne plus sentir sur ce beau sable ni heurt du chemin, ni coups de coude des passants, on ne songe plus qu'on est sujet à la peine ; à n'avoir aucun souci d'arriver, on va sans se lasser. Si vous causez tout en marchant, la voix de l'interlocuteur qui est à côté de vous, votre propre voix, après avoir traversé l'atmosphère fine et sonore, arrivent à votre oreille transformées, avec la douceur musicale de l'écho, comme si elles vous revenaient du fond de l'horizon, et vous vous apercevez avec surprise que les propos les plus simples prennent ainsi quelque chose du charme de la poésie et du chant.

Du bord de la balustrade, le spectacle est triomphant : toute la contrée apparaît avec les châteaux sur les collines, avec les villages de place en place,

avec les coteaux couverts de vignes, avec les bois, les moissons, les routes, les rivières ; on se trouve replacé au milieu de la nature, on rentre dans le monde, mais non pas dans la poussière de la mêlée : en spectateur, non en acteur. Quand les yeux sont fatigués, on s'éloigne de la balustrade, le panorama disparaît, deux pas sur la terrasse vous rendent à la solitude ; vous allez ainsi, sans ennui et sans tristesse, du plus vaste et du plus varié des spectacles à la retraite la plus calme et la plus entière ; les heures passent sans que vous vous en doutiez, et la nuit vous surprend encore sur la terrasse, suivant à l'horizon les dernières lueurs du jour.

Ouvrez les *Essais* : quel panorama ! quelle vue sur l'humanité ! Vous n'avez pas lu dix lignes, déjà votre pensée a fait le tour de l'horizon du monde moral. Dès l'abord, elle domine : les temps, de la bataille de la Rochabeille à Pharsale ; l'espace, du Louvre au Nouveau Monde ; l'ordre pratique, du ménage et de la façon de conduire sa maison et ses gens à la politique et au gouvernement des États ; l'ordre spéculatif, de l'art de raisonner juste à la question de la certitude et à l'immortalité de l'âme : tout le cours de l'existence humaine, depuis l'âge de l'éducation jusqu'à la mort.

L'auteur, pourtant, n'est ni archéologue, ni géographe, ni politique, ni philosophe : il est gentilhomme de la chambre, seigneur de Montaigne et

autres lieux, et vous invite seulement à faire un tour de promenade avec lui sur la terrasse de son château. Il causera avec vous de ce qui vous plaira : êtes-vous soldat, diplomate, homme d'État, magistrat? parlez-lui de votre métier; pour lui, dont la vie s'est passée sur cette terrasse à regarder devant lui, il ne fait rien, ne sait rien, et oublie tout ce qu'il pourrait avoir l'occasion d'apprendre; lui ressemblez-vous? il monte à sa librairie et en redescend avec un livre qui vous fournira un sujet de conversation. Pendant que vous deviserez en vous promenant, votre regard rencontrera de temps à autre à l'horizon de la merveilleuse terrasse : ici les ruines d'Athènes ou de Rome, là les cabanes des sauvages d'Amérique, et, de quelque sujet que vous vous entreteniez, si familier qu'il soit et si familièrement que vous le traitiez, il vous semblera devant ce spectacle que l'humanité entière assiste et prend part à l'entretien.

Mais ce qui vous mettra dans une admiration plus grande encore, c'est la façon dont votre hôte mènera l'entretien. Il a débuté par quelques propos à bâtons rompus, en vous faisant faire le tour du propriétaire et admirer la vue; c'est vous qui aviez mis la conversation en train : il s'agissait des « destriers, — d'un trait de quelques ambassadeurs », tous sujets à la main et sans conséquence : Montaigne a parlé des « destriers » et rapporté quelque « trait d'ambassadeurs », ou du moins il vous a semblé qu'il l'a

fait; mais ce qui est certain, c'est que maintenant vous marchez en silence à côté de lui, pendant que, tout en prétendant, pour s'excuser, ne faire que son portrait, il vous explique l'homme et lutte par l'étendue de son information, par la patience et la finesse de son analyse, avec la variété et la mobilité de la vie.

On dit de Molière, on dit couramment de tous les grands peintres qu'ils représentent l'homme tel qu'il a été dans tous les pays et dans tous les temps. La Bruyère, dans sa Préface, prie le lecteur de penser toujours, et dans toute la lecture de son ouvrage, que ce sont toujours les caractères ou les mœurs du siècle qu'il décrit; il ne veut pas qu'on les restreigne à une seule cour ou à un seul pays; car, dit-il, son livre perdrait ainsi beaucoup de son étendue et de son utilité. Il avoue pourtant qu'il tire souvent ses caractères de la cour de France et des hommes de sa nation; mais il s'est fait le plan de peindre les hommes en général. Les contemporains et la postérité ont accordé à l'auteur des *Caractères* plus encore qu'il ne demandait, et ont reconnu dans son livre, non seulement les hommes de son siècle, mais souvent l'homme de tous les temps. Toutefois si La Bruyère, en étudiant les Français, a cru pouvoir dire que ses peintures s'appliquaient à tous ses contemporains, sans distinction de nationalité, et si nous trouvons qu'elles s'appliquent à tous les

hommes sans distinction d'époque, il faut reconnaître que la portée de ses jugements dépasse celle de son observation. Il n'est point contestable que les grands artistes n'arrivent à démêler, en étudiant un modèle particulier, certains traits qui sont communs à toute une nation, à tout un siècle, à l'humanité tout entière : mais qui leur est garant qu'ils les ont bien choisis ? S'ils arrivent à décrire l'homme de tous les temps en observant leurs contemporains, ce n'est que par une généralisation audacieuse, qui précisément est la marque du génie, et par une sorte de divination assez semblable à celle des astronomes qui déterminent par leurs calculs la place d'un astre invisible. Nous sentons nous-mêmes qu'il y a dans leur entreprise quelque hasard, quelque chance à courir qui nous y attache encore davantage; nos applaudissements sont comme un encouragement et une marque de confiance que nous leur donnons, et nous leur témoignons ainsi que nous nous joignons à eux et que nous partageons leurs conjectures. Cette incertitude des tentatives artistiques n'est pas une des moindres causes de leur intérêt et du charme des œuvres d'art : il faut peindre l'immuable et le général en ayant sous les yeux le changeant et le particulier, périlleuse entreprise dans laquelle un artiste qui compte dans le passé les plus glorieux succès peut toujours craindre un échec.

Montaigne, artiste original en tous ses procédés,

ne veut pas courir de risque. Nul n'est plus persuadé que lui que l'homme ressemble à l'homme partout et dans tous les temps, mais il estime que ce n'est pas une raison pour n'étudier que le pays et le temps où l'on vit. Ce que d'autres peuvent deviner, on dirait qu'il a entrepris de le prouver, tant il recueille d'informations et de témoignages, tant il multiplie les exemples et les comparaisons. Lisez la première page venue des *Essais*, et dites, si vous le pouvez, en voyant passer sous vos yeux, César après le duc de Guise, les habitants de Mexico après les bourgeois de Paris, à quel pays, et à quel temps, appartient l'homme que peint Montaigne. Non qu'il en soit des *Essais* comme de l'œuvre d'un dramaturge, où l'on peut trouver, après une pièce romaine, une pièce anglaise ou espagnole; c'est la même pièce dont la scène est à la fois à Rome, à Paris et à Mexico, au temps de Thucydide et au temps d'Amyot. L'action ne s'arrête pas, comme celle des drames ordinaires, à quelque événement important auquel on donne le nom de dénouement; elle poursuit sa marche avec la même continuité et la même indifférence que la vie; les plus grands noms paraissent et disparaissent dans les *Essais* comme dans le monde; ils sont oubliés au bas de la page. L'histoire, il est vrai, a cette continuité et cette indifférence; mais elle donne des dates, et, quelque colorés que soient ses récits, elle ne peut nous faire oublier que c'est du passé qu'elle nous

entretient. Il n'y a ni dates ni perspectives dans Montaigne ; le passé est au même plan que le présent ; Épaminondas vit et parle à la même heure que nous. C'est, si l'on veut, l'illusion du théâtre, non celle du public, mais celle qu'éprouverait l'acteur, si, tout en gardant le sentiment de son identité, il venait à oublier un moment celle de son camarade et s'étonnait de voir en face de lui César ou Bajazet. Certes, pour peu que vous ayez feuilleté quelques livres, vous avez fait déjà cent courses à travers le seizième siècle ; les ruines d'Athènes ou de Rome, les lianes d'Amérique : tout vous paraît nouveau de la terrasse de Montaigne ! Quoi ! la Grèce antique et le Nouveau Monde, Rome et Paris, peuvent s'apercevoir d'une même vue et avec cette netteté ! Vous n'aviez jusqu'alors entrevu le Capitole qu'après avoir longtemps suivi les chemins difficiles fréquentés par les savants et les commentateurs ; rappelez-vous la route qui conduit chez Montaigne : vous êtes monté au village, vous avez avisé un artisan sur le pas de sa porte, et vous lui avez demandé de vous indiquer le château : il l'a fait en ajoutant que précisément le seigneur de Montaigne s'était arrêté le matin au seuil de sa porte pour lui donner le bonjour et s'enquérir avec bonté du train des affaires ; il avait, a-t-il ajouté, un livre sous le bras et était accompagné d'un serviteur. Le livre était Plutarque, le serviteur, « un homme qui avait demeuré dix ou douze ans en cet autre

monde où Villegeignon prit terre, et qu'il surnomma « France antarctique ». Vous êtes arrivé au château, et vous avez enfin trouvé Montaigne sur sa terrasse qui, sauf votre respect, est juste au niveau du Marché aux herbes.

Tout se tient, tout se touche dans la pensée de Montaigne : la journée d'aujourd'hui où il est en chemin pour aller voir un voisin, et celle où Caton, arrivant en son gouvernement de Sardaigne, « faisait ses visitations à pied portant sa malle lui-même » ; c'est le même soleil qui éclaire l'une comme il éclairait l'autre. Il nous enseigne à nous défaire de cette illusion qui fait croire à chaque homme que « nous entraînons tout avec nous », et que le cours des choses a le même terme que celui de notre existence ; à travers toutes ces enceintes qui nous semblent si sourdes et où sont enfermées la courte science et la courte durée de l'homme, il entend, non seulement le roulement de la foule humaine qui se prolonge jusqu'aux confins de la terre et de l'histoire, comme du fond d'une chambre on entend le grondement lointain d'une ville, mais encore le bruissement léger des vies individuelles, même des vies passées, qui, en réalité, ne sont séparées de la nôtre que par les minces cloisons du temps. Les pensées sont plus voisines encore les unes des autres que les existences. Les cieux peuvent vieillir ; mais le vrai, le bien ne vieillissent pas, et

qu'est-ce que vivre pour l'homme, pour l'âme de l'homme, sinon jouir de la vue du vrai et du bien, comme les yeux jouissent de la vue du jour ? Cette vérité que ma raison voit aujourd'hui, c'est celle même que Platon voyait il y a deux mille ans, « puisque lui et moi l'entendons et voyons de même ». On dirait que, dans cette recherche commune de la vérité, Montaigne rencontre le regard de Platon.

Quelque étonnement que puisse causer l'immense étendue de la scène où il place l'homme, avec ses prolongements infinis dans le temps et dans l'espace, ou plutôt dans l'immuable nature et dans l'immobile vérité, ce qui est plus admirable encore et peut-être unique dans la littérature et dans l'art, c'est la qualité de la lumière qui éclaire cette scène. Quelle pureté ! quelle transparence ! comme elle baigne la nature humaine ! comme elle la pénètre !

O homme, comme tu sembles interdit et embarrassé en paraissant sur ce théâtre d'un nouveau genre ! Où est cette assurance avec laquelle tu jouais tout à l'heure ton personnage dans le demi-jour de la politique ou du monde ? Il faut nous dire tes intentions les plus secrètes ; il faut nous avouer, homme si sûr de ton génie et de tes lumières, tes incertitudes et tes ignorances ; il faut descendre de tes échasses, grand homme, pour que nous prenions ta mesure ; il faut te souvenir d'être honnête, bon, bienveillant, doux pour les tiens, homme si heureux et si admiré au dehors ;

après nous avoir fait applaudir votre éloquence, orateurs, poètes, il faut nous dire ce que vous pensez ; viens apprendre à vivre, ô philosophe, viens apprendre à réfléchir, homme du monde ; homme docte et pourvu de toutes les rares connaissances qu'on acquiert dans les livres, viens apprendre à lire en toi-même ; homme inspiré et doué de quelqu'un de ces talents enchanteurs qui ravissent les âmes et les transportent dans des régions merveilleuses, viens apprendre ce qui peut rester encore dans un cœur humain d'harmonie et de grâce, quand la voix de Zerline s'est tue, quand l'image de la Joconde s'est envolée, et comment les nuages dorés du rêve peuvent retomber en douce et bienfaisante pluie sur la terre des réalités ; ô homme, qui que tu sois, viens apprendre à te connaître ! Tu aimes à pleurer au spectacle de ces vertus romanesques qui flattent ton orgueil sans engager ta volonté, et dont tu as le plaisir de te croire capable sans te croire obligé à les pratiquer ; tu aimes à rire du tableau animé de ces vices qu'on a soin d'exagérer assez pour que tu puisses y reconnaître ceux de l'homme sans y reconnaître les tiens : mais l'impression que ces ouvrages produisent sur toi n'est le plus souvent que conditionnelle et fugitive : les uns te veulent préparé d'avance par ton humeur du moment à les comprendre et à les goûter ; d'autres forcent ton attention et te ravissent à toi-même, quelles que puissent être tes préoccupations ; mais ces

surprises ne sont pas de longue durée : la réalité aussi est impérieuse et sait te reprendre à son tour.

Les *Essais* ne te font pas sortir de chez toi ; ce sont eux qui s'y viennent installer ; tu en sortiras avant eux, tu les y retrouveras en y rentrant ; tu peux, du reste, aller de plain-pied de la vie aux *Essais*, des *Essais* à la vie ; ils rajusteront ton esprit à leur point, qui est le vrai, car entre eux et la vie il n'y a ni mensonge ni convention ; tu ne t'apercevras qu'ils se sont rendus maîtres de ta pensée qu'en la sentant plus maîtresse d'elle-même, et le rêve que tu feras en compagnie de Montaigne, c'est celui du bon sens et de la vérité.

Sans contrainte ni surprise, en te prenant tel que tu es, il te captivera aussi, il rassemblera autour de ton âme toutes tes impressions, toutes tes pensées ; bien plus, toutes les impressions que peut éprouver un homme, toutes les pensées qui peuvent naître dans un esprit humain, il t'expliquera comment elles tiennent les unes aux autres, il les fondra dans une seule impression : celle de la vie. Il te montrera comment la tragédie touche à la comédie, la prose à la poésie, le bon sens au génie, le mérite obscur et la vertu cachée aux exploits les plus fameux et aux réputations les plus éclatantes ; il fera pour le monde intérieur ce qu'il a fait pour le monde extérieur, ramènera tout à l'unité ; tu ne sauras plus distinguer un ministre d'un marchand, non plus qu'un Romain d'un Gascon.

Bien que Montaigne ait la curiosité initiale du savant, qu'il l'ait sous toutes ses formes, telle qu'on la trouve dans un métaphysicien ou dans un psychologue, dans un historien ou dans un naturaliste, il a des yeux d'artiste, observe et peint en artiste : les Romains, comme Shakespeare : les sauvages, comme Chateaubriand : les hommes, comme Molière ; l'homme, comme Rembrandt ; comme l'artiste, en effet, ce qu'il voit, ce qu'il peint, c'est la vie. Tous les procédés de l'observation artistique peuvent se ramener à ce principe : La vie seule peut connaître la vie ; aimer, haïr, être affecté d'une façon quelconque par la présence d'un être vivant, est le seul moyen d'en avoir la notion artistique : c'est le principe même de la méthode de Montaigne.

Ces mots eux-mêmes de principe, de méthode, doivent être écartés : Montaigne ne s'est mis en quête ni de principe ni de méthode. Il s'était retiré de l'action pour mieux s'appartenir, et s'était bien promis de vivre aussi seul qu'il le pourrait : il dut s'arrêter à la limite que la nature elle-même lui imposait. C'est de la vanité que Montaigne était dégoûté, non de la vie : un pas de plus loin du monde, et cette intention de mieux et plus pleinement vivre le privait, non pas, comme dit Juvénal, de toute raison de vivre, mais, ce qui le touchait singulièrement, du goût même et de tout le charme de la vie. Il avait renoncé au tracas des affaires et à la tyrannie de l'ambition, non à la société

des hommes. « La solitude que j'aime et que je prêche ce n'est principalement que ramener à moi mes affections et mes pensées, restreindre et resserrer, non mes pas, ains mes désirs et mon souci, résignant la sollicitude étrangère, et fuyant mortellement la servitude et l'obligation, et non tant la foule des hommes, que la foule des affaires. La solitude locale, à vrai dire, m'étend plutôt et m'élargit au dehors; je me jette aux affaires d'État et à l'univers plus volontiers quand je suis seul..... la foule me repousse à moi. » Mais quand on n'agit pas, que faire au milieu des hommes, si ce n'est de regarder agir les autres ? Retenu dans le monde par sa passion dominante, l'amour de la vie, c'est par elle qu'il se trouve engagé à observer ; c'est dire qu'il ne pouvait observer qu'en artiste.

La vie, dans sa première apparence, étonne par sa spontanéité et son indifférence silencieuse ; les choses sont ainsi, semble-t-il, parce qu'elles sont ainsi. L'observation de Montaigne n'est ni moins spontanée ni moins indifférente. Molière forme cette difficile entreprise de faire rire les honnêtes gens ; La Bruyère consume sa vie et use ses esprits à démêler nos vices et nos ridicules ; il est impossible de découvrir en Montaigne aucun parti pris, aucun dessein, si ce n'est celui de ne point se donner de mal. Il a un regret, il l'avoue, c'est de ne pouvoir se plaire à jouer aux noisettes comme les enfants ; il a essayé d'un autre passe-

temps, qui consiste à doubler le plaisir de vivre par celui de se regarder vivre et de peindre sa vie : il estime que jamais projet aussi fantasque n'entra dans une cervelle humaine ; doit-il s'en vanter ou s'en cacher ? Son invention lui réussit, et voilà enfin son esprit inquiet fixé par cette étrange occupation, étrange, en effet, et assez semblable à celle de ces hommes qu'on voit reproduire avec un crayon l'image des objets environnants.

Mais, direz-vous, quoi qu'en ait Montaigne, ce passe-temps, puisqu'il lui plaît de l'appeler ainsi, lui a coûté quelque peine. Rien que la peine de vivre. Mener sans avarice ni prodigalité le train d'un gentilhomme de bonne maison, visiter ou recevoir ses voisins de campagne, paraître de temps en temps à la cour, causer, lire, voyager, tel est le genre de vie qui lui a permis d'étudier les hommes, et qu'il a suivi, non parce qu'il voulait les étudier, mais parce qu'il le trouvait de son goût. On chercherait vainement dans l'histoire des lettres et des arts un exemple d'une confusion plus complète de l'usage de la vie et de la pratique de l'art. S'il dîne en compagnie, le soin de regarder et d'écouter ne le rend pas plus indifférent aux bons morceaux que les bons morceaux inattentif à la contenance et aux propos des convives. S'il voyage, s'il lit, ce n'est point qu'il médite quelque livre et qu'il veuille compléter ses informations : il n'a d'autre but que le plaisir même de lire ou de

voyager; mais c'est sa façon de se plaire aux livres ou aux voyages que d'y apprendre à mieux connaître l'homme. La vérité, c'est que sa première et unique intention était de vivre dans la retraite, en homme dégoûté de toutes les vanités du monde, qu'il ne pouvait pas se croire peintre puisqu'il ne faisait pas de tableaux; ni poète puisqu'il ne faisait pas de vers; qu'il eut même grand'peine à s'avouer auteur quand il se vit imprimé.

Cette disposition de Montaigne a eu ce double effet que d'une part le moindre incident de la journée la plus ordinaire et la plus unie prenait à ses yeux un intérêt artistique, et que de l'autre les choses qui lui étaient le plus étrangères par leur nature, par les circonstances de temps et de lieu le touchaient presque à l'égal de celles qui lui étaient le plus voisines : sa vie éveillait son sentiment de l'observation, comme eût fait celle d'un autre, fût-ce un roi ou un empereur, se fût-elle passée du temps des Scipions ou au pays des cannibales, et communiquait avec son être et son propre sentiment de la vie. Les hommes, le plus souvent, vivent sans observer et cessent de vivre pour leur compte dès qu'ils observent : leur sentiment de la vie est si âpre qu'où leur personnalité est engagée ils ne voient qu'elle, et en même temps si court qu'il s'arrête à leur personne même et les abandonne dès que leurs intérêts ne sont plus en jeu. Montaigne a renoncé à tous ces intérêts de circons-

tance qui retiennent l'attention des autres hommes : il explique qu'il a trouvé sa vie toute faite et qu'il a eu la sagesse de ne point songer à la modifier ; au lieu de s'attacher à des objets particuliers, sa pensée a pu se porter tout de suite sur l'ensemble de la vie humaine, sur ces sens larges, généraux des choses qui échappent si longtemps au vulgaire ; il a pu employer à étudier la vie, non point quelqu'une seulement de ses facultés, comme le fait le philosophe ou l'artiste, mais sa vie tout entière ; la place était libre, dans son intelligence, dans son âme, pour tout ce que peuvent contenir de vie une intelligence et une âme humaines.

Si spontanée, si docile au mouvement de la vie que soit l'observation de Montaigne, il s'en faut qu'elle manque de clairvoyance ou qu'elle néglige de se mettre en garde contre l'erreur. Il y a lieu, en effet, même pour l'artiste, de faire la critique des sources auxquelles il puise ses informations. Voyez ce paysagiste en face de ce bouquet d'arbres : si son œil ne sait démêler parmi la végétation luxuriante les branches qui la dirigent, les tiges qui la supportent, les racines qui lui donnent la vie et la nourriture, il ne saurait prétendre à reproduire l'harmonie de ces masses de verdure, ou sombres, ou lumineuses.

De toutes les sources, cependant si nombreuses, auxquelles Montaigne puise ses informations, il n'en

est pas une seule dont il ne fasse la critique, et c'est aux témoins qu'il l'applique d'abord. La fréquentation du monde est « une des plus belles écoles qui puisse être » ; mais il a souvent remarqué ce vice qu' « au lieu de prendre connaissance d'autrui, nous ne travaillons qu'à la donner de nous ». Un étourdi entre dans un salon : à peine assis, il prend la parole et se met en scène ; il faut qu'il raconte ce qu'il a fait, ce qu'il a dit, qu'il cite les personnes qu'il a rencontrées et répète les propos qu'il leur a tenus ; il sort sans savoir à peine de quoi il était question quand il est entré. Montaigne recommande le silence et la modestie comme qualités « très commodes à la conversation ». Le bon sens seul indique l'utilité du silence : pour entendre et pour apprendre, il faut écouter. La modestie est déjà d'un autre ordre, et Montaigne, en la joignant au silence, laisse déjà paraître ce goût de l'harmonie et de la vie qu'il porte en toutes choses.

Ne craignez jamais de lui, en quelque matière que ce soit, de ces recettes, de ces préceptes secs qui feraient mouvoir l'homme comme un ressort ou une poulie met une machine en marche. Ce qu'il veut, pour qu'on profite à l'école du monde, c'est qu'on soit homme du monde. Il ne suffit pas, en effet, d'écouter ce qui se dit pour être au courant de ce qui se passe dans le monde. Il y a mille circonstances qui modifient le sens des discours et dont il faut tenir compte ; mais, pour les distinguer, il faut être formé à ce que

Montaigne ne craint pas d'appeler la « science de l'entregent. » « C'est, dit-il, une très utile science. Elle est, comme la grâce et la beauté, conciliatrice des premiers abords de la société et familiarité ; et par conséquent nous ouvre la porte à nous instruire par les exemples d'autrui, et à exploiter et produire notre exemple, s'il a quelque chose d'instruisant et communicable. » Écouter n'est presque rien, deviner n'est pas tout ; les cœurs parfois se ferment aux observateurs les plus attentifs : le mieux, pour qu'on y puisse lire à l'aise, c'est que la sympathie les laisse au moins s'entr'ouvrir ; et rien n'est plus propre à les gagner, après la grâce et la beauté, que l'honnêteté et la délicatesse des manières. Ce n'est point encore ce moyen d'information qui a manqué à Montaigne. « J'ai été assez soigneusement dressé à la civilité en mon enfance, et ai vécu en assez bonne compagnie, pour n'ignorer pas les lois de la nôtre française, et en tiendrais école. » Et ce qu'il ajoute prouve qu'il leur obéit, non en fat mais en gentilhomme. « J'aime à les ensuivre, mais non pas si couardement que ma vie en demeure contrainte : elles ont quelques formes pénibles, lesquelles, pourvu qu'on oublie par discrétion, non par erreur, on n'en a pas moins de grâce. J'ai vu souvent des hommes incivils par trop de civilité, et importuns de courtoisie. »

Le silence modeste avec lequel vous écoutez et la science de l'entregent qui vous mérite et vous attire

la confiance ne vous garantissent pourtant pas contre les entretiens vides et frivoles. C'est encore à vous à savoir les rendre intéressants, non par ce que vous dites, le bénéfice en ce cas n'est que pour votre interlocuteur, mais par ce que vous savez lui faire dire. Montaigne avertit donc de ramener toujours les gens avec qui l'on confère aux « propos des choses qu'ils savent le mieux ». « Il faut travailler de rejeter l'architecte, le peintre, le cordonnier, et ainsi du reste, chacun à son gibier. » Sage et utile précaution qui vous permet de profiter de l'esprit des gens d'esprit, de la science des savants et de « sonder la portée d'un chacun ». « Un bouvier, un maçon, un passant, il faut tout mettre en besogne, et emprunter chacun selon sa marchandise ; car tout sert en ménage. » Montaigne, dans son enquête sur l'homme, « furette » partout et « crochette » toutes les portes. Il cause avec les grands, il cause avec les petits ; s'il découvre « tout plein de choses remarquables » en cette tragédie de Bruxelles dans laquelle succombent les comtes de Horn et d'Egmont, il sait par ses valets à bras qu'à Bergerac, à cinq lieues du château, une femme s'est jetée à l'eau après avoir été battue par son mari ; il va voir, avec les gens du village, ce petit homme natif de Nantes, né sans bras, qui a façonné ses pieds au service que lui devaient les mains ; il assiste aux exécutions, ayant soin d'observer la foule aussi bien que les condamnés ; il est au courant des

remèdes qu'emploient les bonnes femmes du pays, et il ne craint pas à l'occasion d'en faire l'essai.

* * *

Ce qui paraît de l'homme au dehors ne le livre pas tout entier : nous voyons les effets et les actions, mais les causes et les motifs nous échappent. A mesure qu'on observe un paysage, on voit que les surfaces qui paraissaient planes, tantôt se dépriment, tantôt s'exhaussent, que les lignes droites s'infléchissent par endroit : on s'aperçoit, en outre, que ces mouvements des formes extérieures cachent des formes intérieures par lesquelles ils sont déterminés. Pour bien comprendre l'apparence, il faut donc analyser. Il n'en reste pas moins certain que la vérité et la vie ne se trouvent que dans cette unité complexe qui apparaît tout d'abord aux regards, et que séparer ce qu'elles assemblent, supprimer les rapports qu'elles établissent, serait les détruire elles-mêmes.

Plus l'analyse est fine, plus il est à craindre que l'observateur en s'attachant à un point n'oublie l'ensemble. Le point devient pour lui un monde, dans lequel il ne tarde pas à apercevoir d'autres mondes; comme la vie réside et se complique aussi bien dans la plus petite partie que dans le tout, ses recherches de plus en plus délicates ne sont pas dénuées d'intérêt artistique; mais, le tout, l'être vivant, qu'il avait d'abord entrepris de connaître et de peindre, les

dépasse et leur échappe à tout jamais. Que cette délicatesse d'analyse se joue à la surface, ou que, pénétrant au dedans, elle s'établisse dans quelque coin mystérieux et s'y enferme, le résultat est le même : pour être plus profonde, elle n'est ni plus complète ni vraiment plus instructive ; elle peut découvrir ce que personne peut-être n'avait vu avant elle, et ignorer en même temps ce que tout le monde sait. Il y aurait un moyen bien simple de mettre fin à toutes les peines et à tous les dialogues de ces aimables personnages que Marivaux met en scène, et tout le monde le voit, excepté eux : l'auteur a mis sur leurs yeux le bandeau de l'analyse, leur perspicacité les aveugle.

Montaigne emploie l'analyse tout autrement que la plupart des moralistes. Pour eux, c'est un procédé qui leur rend à peu près les mêmes services que l'anatomie aux médecins, et à l'aide duquel ils distinguent dans l'âme diverses facultés, diverses forces, et marquent la part de chacune dans la conduite des hommes ; pour Montaigne, c'est le moyen de déterminer exactement l'état de l'âme dans telle ou telle circonstance particulière, comme le dessin pour l'artiste, d'arrêter dans une attitude donnée l'ensemble d'une figure. Quand on regarde attentivement les dessins des maîtres, quand on observe que par ces répliques multipliées d'une même étude, ils se rapprochent lentement et obstinément de la nature, on

a l'idée d'une analyse qui respecte la vie, qui ne marque le détail qu'en l'enveloppant dans le mouvement général, qui ne divise pas mais qui précise, qui ne va pas à la subtilité infinie, mais à la fidélité irréprochable.

Montaigne a toutes les apparences de la subtilité : son plaisir, comme il le dit lui-même, est de prendre un thème bien banal pour le tourner le retourner en cent façons ; il bronche volontiers en pays plat et découvre des difficultés où personne n'en voyait ; les sujets ont toujours pour lui divers lustres et diverses considérations. Quel est pourtant, en fin de compte, le terme où aboutissent toutes ces recherches, toutes ces analyses, toutes ces distinctions, toutes ces finesses dont l'auteur lui-même se secoue parfois les oreilles ?

Est-ce, comme dans La Bruyère, quelque observation ingénieuse, quelque formule nouvelle qui nous fait connaître dans quelle proportion les principes actifs de l'âme s'allient et se mélangent les uns avec les autres pour la formation des caractères ? Est-ce, comme dans La Rochefoucauld, quelque découverte plus ou moins contestable mais spécieuse d'un élément nouveau ou mal connu jusqu'alors dont on montre le rôle prépondérant dans l'économie morale ? Bien que l'un et l'autre excellent à présenter le résultat de leur analyse sous une forme artistique, à donner à leur pensée du tour, de l'esprit, souvent

même à la revêtir de poésie et à la fondre dans les plus heureuses images, on retrouve, sous l'image, le trait de mœurs particulier qu'ils ont noté et le détail qu'ils ont détaché du spectacle du monde.

Dans Montaigne, on a toujours la vue entière et directe de l'âme humaine. L'analyse lui sert précisément à atteindre l'unité vivante et personnelle de l'âme à travers la multiplicité de ses opérations. Les autres moralistes comparent les hommes entre eux; leurs études et leurs analyses ont pour point de départ l'idée que l'homme a de lui-même; il y a certains mots dont ils ne donnent point de définition, ou qu'ils ne définissent que les uns par les autres : le bonheur, la beauté, la gloire, le devoir, l'honneur, l'amour; ce sont comme les éléments constitutifs de la vie humaine; on reste en deçà, on discute seulement du plus ou moins, sur la mesure, sur la dose du mélange, non sur l'essence. Montaigne remonte bien plus haut : il recherche, non seulement ce qu'il y a d'humanité dans telle ou telle classe d'hommes, mais ce qu'il y a de vie dans l'humanité; de là ces longues comparaisons, qu'il n'a pas craint d'établir pour s'éclairer, entre l'homme et les animaux.

Les moralistes partent de l'humanité et leur analyse ne fait que les y enfermer davantage. Essayez de chercher quelque rapport entre les phénomènes de la vie humaine, tels que La Bruyère ou Racine les peignent, et les autres manifestations de la vie qui se produisent

dans le monde : c'est l'homme qui parle à l'homme, et qui s'est fait de ses pensées, de ses grandes et de ses petites passions, un autre univers d'où il ne sort pas ; encore faut-il être initié à la vie des sociétés les plus civilisées pour entendre leur langue. Montaigne, dans ses analyses du cœur humain, parle la même langue que les peintres et les musiciens, la langue de la nature : chez lui, la vie de l'âme ne se traduit plus par des raisonnements, des jugements, en un mot, par le jeu des facultés propres à l'homme, mais par des mouvements, par des impressions de plaisir ou de souffrance, par des signes qui peuvent convenir à tout être vivant. « Entre les fonctions de l'âme, il en est de basses : qui ne la voit encore par là n'achève pas de la connaître ; et à l'aventure, la remarque-t-on mieux où elle va son pas simple. Les vents des passions la prennent plus en ses hautes assiettes..... La mort est effroyable à Cicéron, désirable à Caton, indifférente à Socrate. La santé, la conscience, l'autorité, la science, la richesse, la beauté et leurs contraires, se dépouillent à l'entrée et reçoivent de l'âme, nouvelle vêture et de la teinture qu'il lui plaît : brune, claire, verte, obscure, aigre, douce, profonde, superficielle, et qu'il plaît à chacune d'elles : car elles n'ont pas vérifié en commun leurs styles, règles et formes ; chacune est reine en son état. » — « Pourquoi ne jugerai-je d'Alexandre à table, devisant et buvant d'autant ; ou s'il maniait des échecs ? Quelle corde

de son esprit ne touche et n'emploie ce niais et puéril jeu !... Il ne fut pas plus embesogné à dresser son glorieux passage aux Indes ; ni cet autre, à dénouer un passage duquel dépend le salut du genre humain. » — « Pourquoi la philosophie, qui ne regarde que le vif et les effets, se va elle, amusant à ces apparences externes ?... pourvu que le courage soit sans effroi, les paroles sans désespoir, qu'elle se contente ; qu'importe que nous tordions nos bras, pourvu que nous ne tordions nos pensées ?... qu'elle s'arrête à gouverner notre entendement qu'elle a pris à instruire : qu'aux efforts de la colique, elle maintienne l'âme capable de se reconnaître, de suivre son train accoutumé, combattant la douleur et la soutenant, non se prosternant honteusement à ses pieds. »

Telle est la langue de Montaigne, quand il analyse. Chez la plupart des moralistes, plus l'analyse est délicate et profonde, plus, en général, les mots sont abstraits : on dirait qu'ils ne peuvent parvenir à lire dans le cœur humain qu'à la faveur d'un jour particulier auquel tout le reste du monde perd sa couleur. Plus l'analyse de Montaigne est pénétrante, plus l'expression est vive et sensible. C'est qu'à mesure qu'il analyse, Montaigne se rapproche de la force même qui produit nos actions et du principe d'où part la vie : l'animation de son modèle, à la voir de plus près, le gagne lui-même et passe dans son style. Les autres suivent en réalité une marche inverse : ils sont plus

curieux de décomposer minutieusement les effets de l'activité humaine, actes ou paroles, que de s'attacher à la cause; ils suivent le cours du fleuve, et s'amusent à voir ses eaux, tantôt calmes et tranquilles, tantôt agitées par le vent ou arrêtées par quelque obstacle imprévu. Suivant leur humeur alors, ou ils peignent avec les plus heureuses couleurs le bouillonnement des eaux mugissantes, ou ils calculent avec finesse, et la force du courant, et les chances qu'il a de s'élancer par delà l'obstacle ou de s'y briser; lutte des passions avec les forces contraires qu'elles rencontrent dans le monde ou avec le sentiment du devoir, c'est la part des poètes; caractères divers qu'affectent les passions selon les diverses conditions des hommes et les temps où ils vivent, c'est la part des moralistes.

Ce ne sont point les différents caractères des hommes que veut peindre Montaigne; le but qu'il se propose d'atteindre par l'analyse, c'est de peindre l'homme tout entier. Il épie le murmure de la vie au moment même où elle sort des sources de l'âme. L'âme est comme une brodeuse qui couvre une toile de mille dessins variés; les autres décrivent les dessins et comptent les fils; Montaigne suit des yeux le mouvement de l'aiguille.

CHAPITRE V

DU SENTIMENT DE LA VÉRITÉ

Il existe une classe d'hommes qui ne peuvent pas mentir. On s'étonne de ne point trouver dans les vieilles cosmogonies de la Grèce, quelque mythe qui les concerne. Jupiter, auraient pu dire les poètes, gardant toujours dans son cœur irrité le souvenir de la fraude de Prométhée et des os recouverts de graisse, voulut créer une race d'hommes auxquels on n'eût jamais à reprocher ni ruse ni mensonge, et dont l'âme fût ainsi faite qu'on y pût lire toutes leurs pensées. Il connaissait la malice naturelle de l'esprit humain, et savait qu'il ne fallait pas compter sur la vertu pour empêcher un mortel de tromper, dès qu'il verrait quelque avantage à le faire. Il résolut donc d'ôter à certains hommes le pouvoir et jusqu'à l'idée de mentir, et, dans cette pensée, il créa ceux qu'on nomme poètes, artistes ou de quelque autre nom de ce genre. Mais, pour compenser cette faveur que leur accordait Jupiter, et maintenir entre eux et les autres hommes l'égalité qui convient à des mortels, les Parques décidèrent qu'ils seraient le jouet des plus fu-

nestes passions. Voilà pourquoi, parmi les artistes, même chez ceux que nous voyons entraînés si facilement à toutes sortes de désordres et surtout si aveuglés par la fumée de l'orgueil, il ne s'est pas rencontré jusqu'ici de menteurs.

La sincérité, en effet, est un de ces éléments qu'on retrouve dans tous les arts, et qui ont une valeur à la fois morale et artistique. Semblables à ces modulations qui, en musique, servent à passer d'un ton dans un autre, ils nous aident à passer d'un art à un autre, ou même de l'art à quelque autre forme de pensée ou d'activité morale, relient entre eux tous les talents, établissent à la joie de la raison un rapport entre le talent et la vertu, et nous permettent en tout homme de retrouver et d'apprécier l'homme. La sincérité est l'honnêteté de l'homme de talent, comme elle peut être parfois le talent de l'honnête homme.

Il semble pourtant, au premier abord, qu'il n'y ait rien de commun entre l'art et la vérité, et que le seul but des artistes et des poètes soit de nous tromper et de nous faire oublier par l'agrément de leurs inventions les amertumes de la réalité. Toutefois, il faut remarquer que les fictions de l'art produisent en nous des émotions qui ne sont nullement feintes. C'est une observation que Bossuet fait dans un de ses sermons, à propos des spectacles : « Ils sont à craindre, dit-il, parce que le cœur apprend insensiblement à se remuer de bonne foi. » Nous avons beau ne pas perdre

de vue que ces personnages et ces événements sont imaginaires : nous ne laissons pas d'être touchés. Mais, en outre, si nous cherchons à nous rendre compte des moyens qu'emploie le poète pour nous émouvoir, nous trouvons à la fin que tout son secret est d'être lui-même de bonne foi, et de commencer par éprouver les sentiments qu'il veut faire naître en nous. Ainsi, la fiction n'est que l'apparence, et le point le plus important dans ce métier qui consiste, semble-t-il, à tromper, c'est d'être sincère.

* * *

Il y a dans le théâtre de Molière une pièce à laquelle Montaigne eût presque pu prendre ce plaisir de l'auteur qui voit son idée réalisée dans un type vivant.

Le *Misanthrope* n'est autre chose que le développement dramatique de cette aversion pour le mensonge qui remplit tant de pages des *Essais*.

Après avoir montré dans ses ouvrages précédents que l'art ne devait pas « quitter la nature d'un pas » et que le sentiment de la vérité était son guide, Molière, en composant le *Misanthrope*, poursuivait exactement la même entreprise que Montaigne en composant les *Essais*. Il appliquait le sentiment et la méthode artistiques à la morale et recommandait aux gens de bien cet amour de la nature et de la vérité dont il avait donné l'exemple aux poètes. Que de rai-

sons n'eût pas eues Montaigne de goûter son nouveau chef-d'œuvre !

Ayant été formé, dès l'enfance, à la science de l'entregent et pouvant, sans vanité, se flatter de la posséder assez bien pour en tenir école, il n'eût pas hésité à approuver les efforts d'Alceste pour garder, en même temps que son franc-parler, le ton de l'homme du monde, et il eût loué, comme une des plus heureuses inventions de l'auteur, ces « Je ne dis pas cela » qui choquaient Rousseau. Il lui eût même paru que ce trait achevait la beauté du caractère ; il eût été ravi de rencontrer, parmi les emportements d'une nature fière et ombrageuse, ce souci de la mesure auquel il attachait tant de prix, et sans lequel le mérite le plus rare lui eût semblé imparfait. On peut donc croire qu'il n'eût cessé d'applaudir pendant toute la pièce ; il se fût peut-être étonné de la voir finir si tôt, et le reproche qu'il eût adressé à Molière eût été de s'arrêter à moitié chemin.

Molière peint la haine d'Alceste pour le mensonge sous des couleurs si fortes, il la fait parler avec une sincérité si éloquente que l'âme du spectateur est trop satisfaite, trop remplie de nobles émotions pour demander autre chose. Les mots d'honneur, de probité résonnent constamment à son oreille ; ils éveillent dans son âme des échos qui suffisent à lui en compléter le sens, et, ce qu'il croit savoir de la vertu s'ajoutant à l'effet du ton sur lequel Alceste en parle,

il ne saurait faire difficulté de reconnaître dans le personnage de Molière une belle peinture de l'honnête homme.

Si pourtant, au sortir de la Comédie, et sous l'empire des impressions généreuses qu'il en emporte, il formait le dessein de régler sa conduite sur ce modèle, il ne tarderait peut-être pas à se trouver embarrassé, et à s'apercevoir que cette droiture d'Alceste, à laquelle le génie d'expression de Molière prête tant de chaleur, n'est pourtant, à vrai dire, qu'une vertu négative. Alceste refuse de se conformer aux mœurs du temps et surtout à cet usage qui s'est établi parmi les hommes de trahir ou de dissimuler leurs sentiments véritables; presque tous ses discours commencent par ce monosyllabe significatif : Non ; certes, l'horreur du vice est la marque d'une âme vertueuse, et, pour ne considérer dans la vertu que l'amour de la vérité qui semble proprement le sujet traité par Molière, cette haine vigoureuse du mensonge et de toutes les formes qu'il peut prendre : fourberie, trahison, calomnie, flatterie, est la condition indispensable à la droiture.

Toute la vertu pourtant ne consiste pas seulement à ne pas faire le mal, ni tout l'amour de la vérité à ne pas mentir. Faire dire par Alceste à la vieille Émilie que ses prétentions ne conviennent pas à son âge, à Oronte que ses vers sont mauvais, peut être un moyen très heureusement imaginé par le poète

pour donner au public l'impression sensible de la franchise ; mais on n'en saurait conclure que les vérités du prochain soient les seules qui se doivent trouver dans nos discours, ni que nous n'ayons de jugements à formuler que sur son compte. Avec une égale horreur du mensonge, avec un attachement égal à la vérité, on sent que Molière et Montaigne n'ont pas les mêmes préoccupations ; l'art, dont Molière fait une étude attentive et sur les difficultés duquel il ne cesse de réfléchir, c'est l'art du poète comique : ce n'est que par occasion qu'il pense à l'art de vivre, qui lui paraît, en somme et par comparaison, simple et clair, et qui est, pour Montaigne, tout ce que l'art du poète comique est pour lui. Ses grands yeux graves fixés sur l'acteur, Molière écoute si la voix de Chrysale ou de Célimène sonne juste, et, avec la même émotion que l'inventeur attend le résultat d'une expérience, il attend que le parterre se prononce et que la nature se reconnaisse dans la peinture qu'il en a faite : c'est sa propre voix que Montaigne écoute, c'est sa propre existence qu'il « épie » et dont il se demande à chaque instant si elle ne sonne pas faux ; et, en vérité, on n'oserait dire que sa tâche n'est pas la plus difficile des deux ; car Molière a une touche sûre pour éprouver ses ouvrages, qui est l'observation de la réalité, et celle de Montaigne, qui est le sentiment de la vérité, c'est-à-dire de ce qui doit être, est singulièrement délicate à manier. « La justice et la vérité,

dit Pascal, sont deux pointes si subtiles que tous nos instruments sont trop émoussés pour y toucher exactement ; s'ils y arrivent, ils en écachent la pointe, et appuient tout autour, plus sur le faux que sur le vrai. » Pascal est homme à prendre feu pour la défense de la vérité, aussi bien qu'Alceste, et à y apporter la même fougue ; mais il a lu les *Essais ;* il y a vu à l'œuvre cet esprit de finesse qu'il a lui-même si délicatement analysé, et il a appris que si la vivacité d'Alceste peut servir à combattre le mensonge, il faut d'autres procédés pour ajuster la vie humaine à la vérité. Montaigne eût donc rêvé que le caractère d'Alceste pût se développer et s'achever au désert où il se retirait, et qu'on le vît s'étudier dans un autre ouvrage, complément du premier, non plus seulement à être sincère, mais à être vrai, au sens où La Rochefoucauld prenait le mot et l'appliquait à Mme de Lafayette, non plus seulement à mettre ses actions d'accord avec ses paroles, mais à maintenir les unes et les autres dans l'exacte mesure et dans de justes rapports avec leurs objets.

Ce n'était pas le métier de Montaigne de composer des comédies ; il n'a pas fait la pièce qu'il eût regretté de ne pas voir faite par Molière, et dont le titre eût été non plus le *Misanthrope*, ou mieux l'*Ennemi du mensonge* (car on a justement observé qu'Alceste ne hait point les hommes), mais l'*Ami de la vérité.* Il a pourtant traité le sujet à sa façon, il a broyé les

couleurs pour celui-là comme pour tant d'autres, il en a rassemblé tous les éléments, ou, pour mieux dire, s'il n'a pas fait la pièce, il a peint un admirable portrait du principal personnage, et Molière n'eût rien eu de mieux à faire que de donner à son nouvel Alceste le caractère de l'auteur même des *Essais*.

Le livre de Montaigne, en effet, fournit, presque à chaque page, un commentaire pratique des maximes du *Misanthrope;* une sorte de dialogue s'engage entre le personnage de Molière et Montaigne. « Je veux que l'on soit homme, s'écrie Alceste. — Je m'essaie à l'être, répond doucement l'auteur des *Essais*, et j'y ai employé toute ma vie. — Le fond de notre cœur doit paraître dans nos discours », dit encore le premier ; à quoi le second de répartir : « C'est une étrange entreprise à laquelle plus d'un s'est échaudé que de savoir d'abord et de dire ensuite ce qui est au fond de notre cœur. » C'est par là que commencerait l'entretien ou le commentaire ; on y voit clairement la différence des principes et de la manière des deux écrivains. L'un peint à fresque et à grands traits, pour le plaisir, non des yeux seulement, de l'âme aussi, mais enfin pour son plaisir ; il n'est ni docteur, ni moraliste ; il n'écrit point pour être médité dans une chambre, mais pour être déclamé sur un théâtre ; « Je veux que l'on soit homme » est une de ces paroles pleines et franches qui prennent la foule par les entrailles. L'autre écrit pour lui-même, pour se

désennuyer, pour tâcher de se peindre ; la « paresse de l'huile » demande, avec plus de lenteur, plus d'étude ; comme elle permet les retouches, elle invite à plus de finesse et de profondeur ; à ceux qui le liront, Montaigne essaie de faire mieux connaître l'homme, que l'incomparable sûreté de main de Molière fait reconnaître aussitôt au spectateur.

Est-ce le génie original qui a décidé la direction de la vie, ou le genre de vie qui a déterminé la marche du génie, toujours est-il que Molière et Montaigne ont presque marché en sens contraire. Molière, encore enfant, monte sur le théâtre, et c'est de là qu'il regarde le monde ; c'est un singulier spectacle et qui étonne le regard qu'une salle remplie de spectateurs vue de la scène ; du jour où il a fondé L'Illustre Théâtre, Molière s'est trouvé en face de l'humanité ; telle a été la condition de sa pensée toute sa vie : regarder, comprendre, réfléchir, se recueillir au milieu du bruit, du mouvement, de la multiplicité, de l'incohérence ; son âme de philosophe a été répandue dans le monde, comme un parfum dans l'air ; tout l'effort de son génie a été de fixer au passage les traits caractéristiques ; de dégager des images précises de sa vision flottante et immense, des physionomies individuelles de cet océan de têtes qui ondulait sous ses yeux ; en un mot, de retrouver l'homme épars dans la foule des hommes. Après avoir vécu de la vie de tout le monde et coudoyé les hommes de

plain-pied, Montaigne s'enferme dans sa tour ; désormais, il ne veut plus vivre que pour lui ; c'est lui qu'il étudie, c'est lui qu'il veut peindre ; toutefois, en regardant au dedans de lui-même, il voit se dérouler le spectacle même qui s'offrait aux regards de Molière, plus vaste encore, puisque l'histoire du passé s'y ajoute à la réalité présente, et il réussit à peindre les hommes en faisant son portrait. La gloire commune de l'un et de l'autre est d'avoir vu avec les yeux du génie ce que le vulgaire ne voit qu'avec les yeux du corps ; dans la foule confuse, Molière a su distinguer des êtres distincts et originaux ; dans une nature particulière, Montaigne a retrouvé la nature.

Comme leur œuvre est différente, malgré bien des ressemblances, les moyens qu'ils ont employés pour l'exécuter le sont aussi. Il s'agit pour Molière de retrouver la simplicité et la clarté de la vie individuelle parmi la confusion de la mêlée humaine ; aussi se contente-t-il de deux ou trois traits de caractère pour établir un personnage ; le contour de la silhouette est net et fermement arrêté, mais, au dedans, la vie peut se jouer à l'aise et se compliquer à son gré ; mon Harpagon, mon Chrysale, mon Jourdain, mon Alceste, se tiennent-ils debout et vivent-ils ? semble dire Molière : laissez-les donc aller ainsi, et ne leur dictez ni tous leurs mots ni toutes leurs idées : je les ai mis en train de parler et de penser, ils continueront bien maintenant d'eux-mêmes. Il s'agit

pour Montaigne de découvrir la variété et la complexité de la vie dans l'unité et la simplicité de la forme individuelle ; il analyse, il fouille, il note avec soin les détails, il rend toutes les nuances ; son dessin simple et patient suit tous les mouvements de la forme ; sa couleur fine et changeante reflète tous les caprices de la lumière ; qu'ai-je oublié, semble-t-il dire ; quelle est l'idée, quel est le sentiment dont je ne vous ai pas montré au moins la racine dans cette âme dont je vous ai raconté l'histoire ? Laissez donc là le monde, les hommes et les livres, et lisez en vous-même. Les destinées humaines qu'éclairent les chandelles du théâtre ne sont pas de longue durée ; deux ou trois heures au plus ; le héros des *Essais*, à ne dater son existence que du jour où il nous en a fait confidence, reste vingt-deux ans sous les yeux du lecteur. Alceste n'a pas de temps à perdre pour nous persuader de sa droiture ; il faut presque le croire sur parole, et c'est son accent surtout qui lui gagnera les cœurs.

Ce que Montaigne a fait pour toutes les idées et tous les sentiments qu'il a rencontrés dans le cœur humain, il l'a fait pour l'amour de la vérité ; il l'a suivi dans la vie, et l'a mis à l'épreuve de toutes les circonstances où elle peut lui fournir l'occasion de se manifester. Il n'est pas de circonstance où le souci de la vérité soit absent de l'esprit de Montaigne et c'est là un des traits les plus remarquables

de son caractère. D'ordinaire les hommes ne pensent guère à la vérité que s'ils ont l'intention de la trahir ou du moins de l'accommoder à leurs intérêts. On dit d'abord ce qui se présente à l'esprit, on se confie à ses lèvres, sans s'inquiéter de l'exactitude, dont il suffit, pense-t-on, de ne point se porter garant pour n'en être pas responsable. Qui pourrait dire ce qui se mêle de faussetés dans les esprits et dans les conversations sous le couvert de cette franchise insouciante : « Delicta quis intelligit ? » C'est ainsi que s'introduisent, dans le commerce des hommes, dans les relations, ces compliments flatteurs, ces protestations d'amitié, ces promesses par lesquelles on ne pense point s'engager, en pensant pourtant engager les autres, et toutes ces légèretés dont les menteurs ne tardent pas à se prévaloir pour tromper à bon escient.

Montaigne se surveille constamment ; personne n'a eu plus que lui le respect de la parole ; les mots ne sont point pour lui, comme pour la plupart des hommes, une monnaie qu'on donne comme on l'a reçue, où les pièces fausses passent avec les autres et dont l'usage est d'autant plus commode que la valeur en semble indépendante des intentions particulières. Il met son goût et son génie d'écrivain au service de sa conscience, ou pour mieux dire, c'est son amour de la vérité qui lui a donné l'idée d'écrire : il n'a entrepris les *Essais* que pour « mieux se dire » et donner à sa pensée une expression plus com-

plète et plus juste; ses mots sont ses pensées elles-mêmes. De là cette délicatesse scrupuleuse qu'il apporte à écrire ou à parler : « En entreprises toutes miennes et libres, si j'en dis le point, il me semble que je me le prescris, et que le donner à la science d'autrui, c'est le préordonner à soi ; il me semble que je le promets, quand je le dis. » Qu'il converse avec un ami ou avec son lecteur, il est toujours préoccupé de cette pensée, que dire c'est promettre. Combien de fois, au cours des *Essais*, ne répète-t-il pas qu'il faut qu'il aille de la plume comme des pieds, et qu'il est tenu de ne pas démentir cette image de sa vie qu'il donne au public. Un grand besoin de dire la vérité, une crainte égale de la trahir, telle est la disposition de Montaigne. « Je suis affamé de me faire connaître; je m'ouvre aux miens tant que je puis. »

Il était né artiste, et l'originalité de son caractère consiste en ce qu'il ne regarde le métier d'artiste que comme un moyen de mieux faire son métier d'homme, et qu'il apporte les mêmes préoccupations à s'acquitter de l'un et de l'autre. Une lettre à écrire, le ton à prendre dans une conversation, la mesure à garder dans les témoignages d'affection ou dans un simple échange de politesses, la contenance à tenir, et, par suite, l'impression qu'on donnera de soi-même, un jugement à porter, un avis à donner, tout est pour Montaigne l'occasion d'essais et de recher-

ches. Ce qui domine et ce qui commande tous les mouvements de sa pensée, c'est l'amour de la vérité ; mais, tandis qu'un Alceste fait profession de ne pas s'inquiéter des suites de sa franchise brusque et primesautière, Montaigne les prévoit et en tient compte dans la forme qu'il donne à ses sentiments. Ce n'est pas un artiste qu'a prétendu peindre Molière dans son *Misanthrope*, c'est une âme droite, honnête ; aimer la vérité consiste pour Alceste à ne pas mentir, quoi qu'il en puisse coûter, mais il n'y attache pas d'autres conséquences ; il querelle Philinte, il querelle Oronte, il aime et querelle à la fois Célimène, il estime Éliante et refuse sa main ; lui-même nous inspire une sympathie respectueuse par la générosité de son caractère, nous fait sourire de ses bizarreries, et, finalement, s'il gagne sa cause en dépit de tout ce qu'il fait pour la perdre, c'est qu'en poète comique de génie, Molière ne lui a confié que la sienne, c'est-à-dire celle d'un homme de cœur droit et sincère.

La cause de la morale sociale ou de la vérité, Molière l'a partagée entre Alceste et Philinte, et il a laissé au spectateur le soin de conclure, se bornant à ce qui était de son ressort, c'est-à-dire à mettre sous les yeux du public une peinture fidèle des hommes et de la vie ; Montaigne ne peint pas des caractères, il peint ses « cogitations », « sujet informe », dit-il, auquel cependant son goût d'artiste n'a pu s'empêcher

de chercher à donner la plus belle forme possible. En peignant l'amour pratique de la vérité, il est amené à fondre ensemble et la franchise d'Alceste et la douceur courtoise de Philinte. Ainsi qu'Alceste, il « hait à mort de sentir le flatteur ». « A bienveigner, à prendre congé, à remercier, à saluer, à présenter mon service, et tels compliments verbeux des lois cérémonieuses de notre civilité, je ne connais personne si sottement stérile de langage que moi..... je me jette naturellement à un parler sec, rond et cru, qui tire, à qui ne me connaît d'ailleurs, un peu vers le dédaigneux. J'honore le plus ceux que j'honore le moins ; et, où mon âme marche d'une grande allégresse, j'oublie les pas de la contenance. »

La belle prose de Montaigne fait dignement compagnie aux vers du *Misanthrope,* qu'elle semble suivre pas à pas, et c'est avec la sincérité de l'artiste que Montaigne entreprend la recherche de la vérité.

* * *

Écrire la première phrase du premier chapitre des *Essais* n'était rien pour Montaigne : comme il s'était tracé pour plan de n'en point avoir, peu importait le commencement d'un livre qui n'a ni milieu ni fin. Mais Montaigne a mis une préface à son livre, et, quand on connaît et le livre et l'auteur, on se demande comment il a pu entreprendre pareille tâche. Mettre une préface aux *Essais*, c'était d'abord leur donner un

commencement et trouver au moins un des bouts de l'écheveau. C'était bien plus encore. Une préface n'est point un début ordinaire : on y fait entrevoir où se trouve l'autre bout et quel est le sens de l'ouvrage. Enfin, l'auteur y parle en son propre nom, ou, pour mieux dire, ce n'est pas l'auteur, c'est l'homme qui s'y fait entendre. Ce n'est point là, il est vrai, ce qui devait embarrasser Montaigne : il ne fait pas autre chose à toutes les pages du livre. Toutefois, même pour lui, il y avait lieu de réfléchir à la façon d'engager l'entretien. Il aurait pu prendre la parole sans la demander; on eût été de suite sous le charme, et personne assurément n'eût songé à l'interrompre. Il savait bien d'ailleurs qu'il pouvait faire ainsi, puisque c'est ainsi qu'il a fait, et que son premier chapitre n'offre pas le moindre exorde. Après avoir tourné la difficulté, il y est revenu pour l'aborder de front. Il n'a pas voulu prendre la peine d'écrire un livre, mais il a tenu à écrire une préface.

Il n'y a peut-être jamais eu de préface plus difficile à faire que celle des *Essais;* il n'en existe peut-être pas de mieux faite. Qu'on y songe : donner une idée générale d'un pareil livre, en dégager le vrai sujet parmi tous ceux qui s'y trouvent traités, indiquer nettement l'intention de l'auteur, et surtout faire connaître en quelques mots les dispositions morales où il se trouvait en écrivant, quelle entreprise, et qui pouvait y sembler plus impropre que Montaigne! Il a

compris et il a prouvé qu'il en était seul capable. Vingt lignes lui ont suffi pour présenter au public son œuvre si vaste et si touffue. Après avoir déclaré qu'il est lui-même la « matière de son livre », il invite le lecteur à ne point employer son loisir « en un sujet si frivole et si vain », et c'est d'un adieu qu'il le salue. Il en a dit cependant assez pour retenir les esprits susceptibles d'apprécier deux qualités assez rares : la sincérité et la simplicité. Quant aux autres, est-il bien sûr de n'avoir pas piqué leur curiosité en cherchant à la dégoûter ? Nous savons ce que Montaigne répond à ceux qui le félicitent de l'habileté de sa conduite en politique, et nous ne voulons pas « faire sa finesse trop fine ». Mais, s'il se refusait à ce qu'on prît sa franchise pour du calcul, il ne se fâchait pas qu'elle lui réussît. Si les lecteurs, dûment avertis, s'obstinent à le lire, qu'y peut-il ? « Doit-il prendre un bâton pour les mettre dehors ? » Après tout, il est franc, mais non pas bourru ni misanthrope. Il a dit dans sa préface ce qu'il pense de son ouvrage : était-il obligé à le dire sur un ton déplaisant ? Son exemple est-il donc le seul qui puisse montrer que, pour chercher avant tout la vérité, on ne se condamne pas nécessairement à manquer de grâce ni d'esprit ?

Si l'on écoute attentivement, on peut déjà distinguer dans ce court prélude les idées principales qui reviendront sans cesse dans le cours de son ouvrage : le renoncement à toute ambition, la défiance de soi-

même, l'attache, non à son sens propre, mais à sa vie propre, et même la pensée de la mort. Mais la note qui domine, celle que Montaigne est impatient de nous faire entendre, et pour laquelle tout le prélude a été composé, c'est l'amour de la vérité.

Il fallait bien que ce sentiment qui inspire tout le livre se manifestât dès le début. Il paraît tout d'abord sous cette forme réservée et circonspecte qu'il conservera dans toute la suite des *Essais* et qui ne lui donne que plus de précision et de fermeté. En commençant par ces mots : « C'est ici un livre de bonne foi », Montaigne n'a pas voulu faire une profession solennelle de véracité qui couvrît, pour ainsi dire, son livre tout entier : on ne l'eût crue faite, ni pour le livre, ni par l'auteur. Il a horreur des promesses et des engagements. Ne voit-on pas d'ailleurs qu'il est bien éloigné de solliciter la confiance du public, puisqu'il fait presque le contraire, et lui conseille de ne pas aller plus loin que la préface? Ce n'est, en effet, qu'à ces quelques lignes de l'avertissement que s'applique la première phrase. La bonne foi de Montaigne consiste à avertir le lecteur, « dès l'entrée », que les *Essais* ne sont pas faits pour lui, et qu'il ne saurait y trouver de profit. L'auteur s'est amusé à se peindre « en sa façon simple, naturelle et ordinaire ». Vous voyez que son livre ne peut vous offrir aucun intérêt. Eh quoi! direz-vous, écrire une préface pour inviter le lecteur à ne point lire l'ouvrage, étrange auteur!

Soit, mais du moins vous ne pourrez pas lui reprocher de vous avoir trompé, et vous voilà prévenu. Tel est le sens des premiers mots de l'auteur au lecteur. Ça n'est pas une protestation, mais un gage et presque un acte de bonne foi. C'est, en outre, un exemple de la méthode qu'il suit dans la recherche de la vérité.

Dire de son livre ni plus ni moins que ce qu'il est en soi, — c'est un portrait de Montaigne ; puis lui trouver une place dans le monde, et découvrir les rapports positifs ou négatifs qu'il peut avoir, d'abord avec Montaigne lui-même, — il l'a écrit pour ses parents, pour ses amis, — ensuite, avec les autres hommes, — il ne s'est point occupé d'eux, et n'a eu en vue ni de leur servir, ni de leur plaire ; — voilà ce que Montaigne fait dans sa préface, pour les *Essais* ; c'est exactement ce qu'il tâche de faire dans les *Essais*, pour toute chose.

Il ne veut pas que son lecteur ait d'illusion sur ce qu'il va lire ; il détruit d'avance dans son esprit toute idée exagérée soit de l'utilité, soit de l'agrément qu'il peut trouver dans cette lecture : « Je n'ai eu, lui dit-il, nulle considération de ton service, ni de ma gloire » ; il aime mieux faire paraître son dessein trop petit que trop grand ; il le ramène et le borne à cette intention humble mais précise de laisser un portrait de lui à ceux qui l'ont connu, afin de ne pas s'exposer sans réponse à cette question qu'il adresse si souvent aux

autres : A quoi bon? — De même, il ne veut point que l'homme ait d'illusion sur la vie; il s'efforce de dissiper toutes les apparences; il se détache de tout, plutôt que de s'attacher à la vanité; et, sans s'arrêter aux parentés ni aux amitiés, car il est plus délicat et plus exigeant encore pour la vie que pour les *Essais*, il ne s'assure qu'en soi.

Malebranche a intitulé son livre : *De la recherche de la vérité;* Montaigne aurait pu intituler le sien : *De la pratique de la vérité*. « Je ne me rendrai qu'à l'évidence », dit Descartes; « Je ne mentirai jamais », dit Montaigne. Malebranche et Descartes parlent en hommes qui attendent que la vérité se manifeste à leur esprit; Montaigne, en homme qui la voit déjà, puisqu'il s'engage à ne pas l'altérer; les uns en philosophes, l'autre en artiste.

L'homme sent bien qu'il n'a pas en lui-même le principe de son être, et c'est ce principe que les philosophes recherchent; mais il sent qu'il vit, et c'est à ce sentiment de la vie que s'attachent les artistes. Ceux-là cherchent le dernier mot des choses; ceux-ci s'en tiennent à l'impression qu'ils en reçoivent, mais tout leur goût du vrai va précisément à la recevoir et à la conserver dans toute sa pureté et dans toute sa sincérité. Ils ne sont point assurés d'y réussir dès le début, et ne tardent pas à s'apercevoir qu'ils ne peuvent se rendre compte de leurs impressions qu'en apprenant à connaître et leur propre nature et les

objets d'où ils les reçoivent. C'est ainsi qu'ils rejoignent les philosophes, mais après avoir traversé le monde, apportant à la philosophie, en échange de ses analyses et de ses inductions, le concours de ce sens inné de la vie qui s'est encore épuré et développé en eux par l'observation et l'exercice du talent, et qu'elle peut avoir parfois quelque intérêt à consulter sur le résultat de ses recherches abstraites.

Être vrai en tout et toujours, tel est l'objet que s'est proposé Montaigne. On ne voit point d'abord quelle différence il peut y avoir en cela entre sa conduite et celle de tout homme de bien; en lisant les *Essais*, on comprend que Montaigne apporte dans l'exécution de ce dessein une préoccupation particulière. Certes, il n'ignore pas que la morale non seulement approuve, mais commande ce respect de la vérité, et il est loin d'être indifférent à son approbation et à ses préceptes; mais quand on voit sa sincérité devenir si passionnée, si exigeante qu'elle dépasse et parfois contrarie les exigences de la morale sans qu'il s'inquiète toujours d'accorder ces contrariétés qui, le plus souvent, ne sont qu'apparentes, on est forcé de reconnaître qu'elle ne lui est pas inspirée seulement par sa conscience. Elle a surtout un besoin de se manifester au dehors qui ne pourrait guère s'expliquer par des raisons d'ordre purement moral; elle s'attache à tout, veut se traduire en tout; quand elle a épuisé les moyens d'expression que la vie fournit aux autres hommes,

elle n'est pas satisfaite; il faut qu'elle se double, elle s'adresse à l'art et lui demande un corps, une forme visible pour elle-même et pour les autres, un miroir et un portrait. Pris de court en pleine nonchalance, dans un siècle de politique, de guerre et d'érudition pédantesque, par une vocation qui ne l'avertit pas, comme il arrive d'ordinaire, par quelque talent spécial, celui des vers ou du dessin, mais éveille de suite en lui ce que le sentiment artistique a de plus profond, Montaigne écrit les *Essais;* il commence l'art, ainsi que sa vocation elle-même a commencé, par la fin, sans passer par l'intermédiaire de la poésie ou de l'art dramatique.

La vérité pratique, en la définissant d'après les *Essais,* n'est autre chose que la forme que la vie humaine prend ou plutôt prendrait d'elle-même, si l'intervention fâcheuse de la volonté ne venait souvent troubler son ordre. Montaigne, en tant qu'artiste, c'est-à-dire dans les limites qu'il fixe à la liberté de son sentiment personnel, laisse faire la vie, et se borne à la débarrasser de tous les obstacles et à la préserver de tous les pièges. Quand un sculpteur modèle d'après nature, on voit son regard courir alternativement de la nature à l'image qu'il en veut faire : ses doigts, servant son regard avec une docilité et une agilité merveilleuses, ajoutent de la terre à une place, en enlèvent à une autre, ajustent peu à peu les lignes et les plans, et, par cent touches et retouches,

établissent la vérité de la ressemblance. Montaigne s'emploie avec le même zèle et la même légèreté de main à modeler sa vie, non pas seulement cette image de sa vie que les *Essais* nous retracent, mais en même temps l'original lui-même, ses pensées et ses actions; seulement, tandis que le sculpteur se guide, pour façonner la matière inerte, sur la nature vivante qu'il a sous les yeux, c'est la statue de Montaigne qui est animée, c'est elle qui se dessine d'elle-même; la tâche de Montaigne est de suivre attentivement des yeux le mouvement de la force intérieure qui indique la direction des lignes, et de rejeter la matière superflue assez promptement pour que la vie, en s'y égarant, n'altère pas la pureté et la vérité de la forme.

Pascal dit que Montaigne a voulu chercher « quelle morale la raison devrait dicter sans la lumière de la foi ». Rien que l'air et la physionomie de la phrase de Pascal avertissent qu'elle ne peut pas traduire exactement la pensée de Montaigne : la raison, chez lui, ne prend pas le ton d'une souveraine qui dicte ses ordres. Ce n'est pas à sa raison que Montaigne demande des indications pour régler sa conduite, c'est à son sentiment de la vie.

Si l'intelligence a tant de peine à percer les nuages qui lui cachent la vérité philosophique, il s'en faut aussi de beaucoup que le sentiment de la vie puisse se maintenir sans difficulté dans cette loyauté dont Montaigne fait la règle de sa conduite. C'est un spec-

tacle singulièrement attachant que de le voir, l'ébauchoir à la main, chercher patiemment, sous tous les mensonges et toutes les exagérations volontaires ou involontaires de la passion, le contour exact de la figure humaine. En somme, avec un air enjoué et souriant, il ne se montre pas moins impitoyable pour la vanité, les fausses apparences, les transactions intéressées de la conscience, qu'un Bourdaloue « qui frappe comme un sourd » et qu'un Bossuet; mais, si Bossuet aussi est artiste, et, si après avoir frappé, il ne néglige pas de montrer qu'il n'a atteint que des parties malades de l'âme humaine, il ne commence pas moins par frapper hardiment, sûr de ses raisons qu'il ne trouve pas en lui-même. Montaigne, qui n'a d'autre guide que son sentiment artistique, n'a pas cette décision; il cherche, il essaie : il n'a pas de consolations à offrir d'avance pour les renoncements douloureux qu'il demanderait et les larmes qu'il ferait couler; il promet cependant que le régime de vie qu'il nous recommande, non seulement ne nous coûtera pas de larmes, mais nous en épargnera; il ne s'adresse pas à la conscience ni au sentiment du devoir, mais à la bonne foi et au sentiment de la vie ; il ne nous demande pas d'être vertueux, mais d'être sincères.

* * *

Toutes les études, toutes les recherches de Montaigne sur l'art d'être vrai peuvent se ramener à

deux préceptes : S'interdire le mensonge, se garder de l'illusion.

Le mensonge est comme une altération de la vie par la volonté. A quoi pouvons-nous prétendre, si nous employons contre la vie et la nature les forces que nous tenons d'elles? sur quoi nous réglerons-nous, si nous voulons corriger notre modèle et conduire notre guide? L'homme seul est capable de mensonge; la vie ne ment pas, mais c'est un enseignement muet que le sien, et qui n'est pas attentif peut s'y méprendre. Elle nous apparaît enveloppée d'un riche manteau à mille plis, à mille reflets changeants, qui peuvent tromper et éblouir des yeux inexercés; c'est à nous à ne pas nous laisser égarer par les apparences qui, rapportées aux choses, ont avec elles de justes convenances et ne mentent que pour nos injustes ambitions. Si la vie est silencieuse, le cœur humain ne laisse pas d'avoir d'autres conseillers; les passions lui parlent haut, et il est d'autant plus exposé à prendre leur voix pour celle de la vie que c'est d'elle qu'elles naissent et en elle qu'elles puisent leur force. Quelque impérieux et habile que soit le langage des passions, elles ne parviendraient pourtant pas à nous séduire aussi aisément, si nous ne les y aidions : nous ne leur cédons la victoire que parce que nous la partageons avec elles. Si, en effet, nous étions leurs seules dupes, elles nous en imposeraient moins longtemps; ce qui nous pousse et nous maintient sous leur joug,

c'est que nous le faisons peser aussi sur les autres.

Quel est l'ambitieux qui, seul avec lui-même, ne reconnaît la vanité de la gloire et des honneurs; l'espoir que les autres la méconnaîtront ranime sa poursuite. C'est ainsi que l'illusion confine au mensonge: celui-là n'aurait peut-être plus à craindre d'être trompé par les choses, qui prendrait l'engagement de ne jamais tromper les hommes. C'est le moyen que Montaigne a choisi pour arriver à se fixer dans la vérité.

« Mon âme, de sa complexion, dit-il, refuit la menterie et hait même à la penser. » Il est né sincère, comme d'autres naissent musiciens; il a le sens instinctif de la vérité morale comme d'autres celui de la beauté plastique ou de l'harmonie des couleurs ou des sons. Pascal enfant s'amusait à faire des barres et des ronds, et montrait déjà son goût naturel pour les recherches abstraites et philosophiques; Montaigne, « dès sa puérilité, s'était duit à marcher toujours son grand et plein chemin, et avait à contre-cœur de mêler ni tricotterie ni finesse à ses jeux enfantins »; c'était la sincérité de l'artiste qui se manifestait en lui. Cet amour de la vérité, qui devait « s'élever après gaillardement » et profiter à force dans le cœur de l'homme, germait déjà dans cette disposition généreuse de l'enfant qui refusait d'« affiner son compagnon par quelque malicieuse déloyauté et tromperie ». Le propre du talent de l'artiste est

d'être un don naturel ; et ce qu'en fin de compte on admire le plus dans les œuvres les plus parfaites de la maturité, c'est ce don qui paraissait déjà dans les essais du jeune homme ou dans les jeux de l'enfant. Montaigne, ancien conseiller au parlement de Bordeaux, et, ce qui est plus, en train d'écrire les *Essais*, répugne autant à la tricherie en jouant aux cartes avec sa femme qu'autrefois en jouant aux barres avec ses camarades du collège de Guienne. C'est lui-même qui rappelle, à propos des mœurs politiques de son temps, et son aversion d'enfant pour le mensonge, et le soin qu'il a d'éviter la tromperie dans les plus petites choses ; c'est lui-même qui déclare qu'en recherchant la vérité en philosophie ou en politique, il est toujours guidé par cette loyauté naïve et cette générosité primesautière.

La politique est le sujet qui le ramène le plus souvent et le plus naturellement à renouveler l'expression de son horreur pour le mensonge. La dissimulation paraissait alors aux politiques la condition nécessaire de l'habileté. C'est une opinion qui n'a jamais manqué de partisans en aucun temps; le propre du seizième siècle est d'en avoir fait la théorie et de s'être laissé séduire par la profondeur qu'il trouvait aux principes et aux maximes sur lesquels il l'appuyait, au point de paraître croire qu'elle pouvait en balancer en quelque sorte et finir par en emporter l'immoralité. Il est certain que ce qui rend si

pénible la lecture du livre de Machiavel, ce n'est pas seulement la nature des conseils qu'il donne aux princes, mais la force des raisons par lesquelles il prétend les établir, et la cruelle vérité de son observation. La composition de ses chapitres est d'une monotonie désespérante : il serait bon qu'un prince fût libéral ; tout prince doit désirer la réputation de clément ; tout le monde comprend combien la bonne foi serait louable dans un prince ; il vaudrait mieux pour un prince être aimé que redouté de ses sujets... *nondimanco*, mais pourtant, parce que les hommes sont généralement ingrats, changeants, trompeurs, lâches, cupides, celui qui veut les gouverner est forcé le plus souvent, quels que puissent être ses regrets, de renoncer à la vertu. Ces remarques sanglantes de cet implacable témoin de la perversité des hommes glacent et déconcertent l'indignation des âmes les plus blessées par les leçons de perversité qu'il se croit en droit de dicter froidement aux princes.

Quelque rare que puisse être le génie d'observation de Machiavel, celui de Montaigne n'est pas moindre, et les peintures des mœurs politiques qu'on trouve dans les *Essais* ressemblent fort à celles du *Prince*. Mais si Montaigne est d'accord avec Machiavel sur l'importance du rôle que le mensonge joue dans le monde, ses conclusions sont toutes contraires. Voyant la perte de l'honnête homme assurée, parmi

tant de gens à qui tous les moyens sont bons, Machiavel apprend à son prince à savoir user de tous, à faire le lion pour se défendre des loups, à faire le renard pour se défendre des pièges, et, par-dessus tout, à être *gran simulatore e dissimulatore*, et à ne reculer, ni devant le mensonge, ni devant l'hypocrisie. Montaigne tient ferme pour la loyauté : les spectacles qu'il a sous les yeux et la faveur dont la dissimulation jouit dans le monde, loin d'ébranler son horreur native pour le mensonge, ne font que l'accroître, et ne peuvent l'empêcher de penser et de dire que le « mentir est un maudit vice ».

Il est vrai que Montaigne conseille à maintes reprises de ne point se mêler de politique, si l'on veut rester honnête, et que l'avis, pour sage qu'il puisse être, ne saurait convenir au Prince à qui s'adresse Machiavel. Montaigne, pour son compte, pouvait prendre le parti qu'il recommande, et s'est empressé de le prendre. Mais si la délicatesse de sa conscience l'éloignait des affaires, sa curiosité artistique ne pouvait laisser échapper un sujet d'étude dont les troubles du temps augmentaient encore l'intérêt. Il a renoncé à la pratique, non pour la théorie, mais pour l'art. Il s'en faut de beaucoup qu'il en soit de même, par rapport à la pratique, de la théorie et de l'art. De la théorie à la pratique, il y a la distance de l'abstraction à la vie. Mais la vie est le principe de l'art aussi bien que de la pratique; le problème de l'art est le

même que celui de la pratique et consiste, comme celui-ci, à rechercher l'accord de l'idée et de la vie. Une œuvre d'art donne l'illusion de la vie ; c'est l'effet que produisent les pages si nombreuses que Montaigne a écrites sur la politique. Il s'enferme dans la retraite en déclarant qu'il est impossible de rester honnête aux affaires ; une fois qu'il a la plume à la main, il essaie, non de le prouver, mais de prouver le contraire. Fragilité est le nom de la femme, dit Shakespeare : c'est la théorie ; vingt figures de son théâtre, les plus admirables peut-être et les plus touchantes, Cordelia, Juliette, Viola, Desdemone, sont des types de la fidélité la plus naïve ou la plus courageuse : c'est l'art.

Il faut apporter dans le maniement des affaires une dextérité, une souplesse dont Montaigne faisait cas plus que personne ; il y a un art de la politique, et c'est bien pour cette raison que Montaigne, qui, sans en avoir conscience, recherche toutes les formes que peut prendre le sentiment artistique, revient si souvent aux questions politiques dans son livre. Bien que plus d'une fois des fumées d'ambition se soient élevées dans son âme, bien que les circonstances aient paru lui sourire, que l'amitié et les sollicitations des grands l'aient invité à sortir de sa retraite, que sa nature « trépignante » se fût aisément accommodée de l'action, il est resté fidèle à sa résolution et a vécu éloigné des affaires ; mais l'examen des questions politiques peut s'ajuster aussi bien que celui des autres questions

à cette forme artistique de penser qu'il avait adoptée. Le bonheur, la vertu, la vie, la mort des hommes, c'est-à-dire les sujets qui occupent le plus sa pensée, dépendent trop souvent de la politique pour qu'on doive s'étonner qu'elle remplisse tant de pages des *Essais :* ces pages sont peut-être celles qui permettent le mieux d'apprécier les facultés artistiques de Montaigne, son génie d'observateur, son amour de la vérité, son goût de la vie, et son merveilleux talent pour ramener cette dernière, après l'avoir poursuivie dans toutes ses complexités et ses détours, à la forme la plus belle et la plus vraie.

S'il est une époque où la politique ait fourni une ample matière à l'observateur, c'est bien celle où vécut Montaigne. Lui-même déclare qu'il se console presque de voir des temps si troublés par l'intérêt singulièrement attachant qu'il prend au spectacle. Il dut à la vie que lui firent le sort et les circonstances, aidés peut-être de sa propre curiosité, de se placer successivement à différents points de vue et de pouvoir ainsi voir de ses yeux toutes les parties de la scène. Conseiller au parlement de Bordeaux pendant treize ans, il estime au bout de ce temps qu'il a suffisamment étudié les lois et les magistrats, quitte la robe pour l'épée et reprend, avec son indépendance, le droit d'observer le monde ailleurs qu'en la grand'chambre. C'est à cette date qu'il commence les *Essais* et sa vie d'observateur. Il s'est muni et équipé de toute façon.

A Montaigne, son quartier général qu'il regagne après chacune de ses expéditions et où il retrouve son principal sujet d'étude, à savoir lui-même, il a sa tour, où il peut méditer et écrire tout à son aise. Dans la tour même, il a installé sa librairie : trois pas vers le rayon de Sénèque et de Plutarque, et le voilà dans l'antiquité. Après avoir flotté entre la prodigalité et une économie exagérée, il a trouvé l'art de régler sagement et commodément ses dépenses et ses revenus : « sa boîte » est toujours suffisamment garnie pour fournir à ses fantaisies de voyage, et il peut, quand il lui plaira, s'en aller comparer la Rome d'aujourd'hui à la Rome d'autrefois, les mœurs de ses compatriotes à celles des étrangers. Ouvrez ce tiroir : voici le collier de l'ordre de Saint-Michel ; après l'avoir désiré longtemps, il ne l'a obtenu qu'à une époque où cette distinction était dépréciée ; encore avait-elle toujours cet avantage de lui ouvrir la cour chaque année aux assemblées des chevaliers de l'ordre. Voici d'ailleurs qui vaut mieux : c'est un brevet de gentilhomme ordinaire de la chambre de Sa Majesté. Il n'en coûtera à Montaigne que la peine de faire le voyage de Paris et de prendre un quartier de service pour pouvoir reparaître au milieu des courtisans et s'approcher constamment de la personne du roi. S'il lui fâche d'aller si loin chercher l'air de la cour, à défaut du Louvre il a Nérac, à défaut de la cour du roi de France il a celle du roi de Navarre : de l'une à l'autre la différence est-elle si

grande ? Le bon père que Dieu lui a donné lui a appris à aimer le commerce des petits : il a gardé de sa première éducation l'habitude et le goût de ce commerce ; les mœurs et les idées du peuple ne l'intéressent guère moins que celles des courtisans, et il trouve matière à ses observations aussi bien dans les villages de ses montagnes que dans les palais des princes. Ainsi, aucune source d'information ne lui est fermée, et il n'en est point où il ne puise : il va des grands au peuple, de la province à Paris, de la cour des Valois à celle de Henri de Bourbon. « Aulcuns me convient d'écrire les affaires de mon temps, estimants que je les vois d'une vue moins blessée de passion qu'un autre, et de plus près, pour l'accès que fortune m'a donné aux chefs de divers partis. Mais ils ne disent pas, que pour la gloire de Salluste je n'en prendrais pas la peine, ennemi juré d'obligation, d'assiduité, de constance. » En ce temps misérable, où toutes les luttes politiques sont des luttes armées, Montaigne sera soldat et fera la guerre. Que si enfin, pour voir de plus près, et le drame, et les principaux personnages, il est nécessaire qu'il monte lui-même sur le théâtre et qu'il accepte un rôle, il se laissera élire maire de Bordeaux.

Si variées et parfois si tumultueuses que soient les scènes auxquelles il lui est donné d'assister, elles ne le détournent pourtant pas de ses méditations habituelles et le mettent au contraire en verve, non seule-

ment d'éloquence, mais de philosophie grave et profonde. Il reste toujours uniquement occupé de Montaigne, c'est-à-dire de cet homme particulier, déterminé, qui est en chacun de nous. Mais quoi ! voici que la politique vient troubler le repos, corrompre le cœur, perdre la tête de cet homme qu'il étudiait et qu'il peignait : va-t-il le laisser sans défense, et, pour le défendre, le meilleur moyen n'est-il pas de lui apprendre ce qu'est au fond la politique ? Il semble que ces questions dépassent la portée de sa philosophie familière, qu'il en doit laisser l'examen théorique aux Bodins, la solution pratique aux pamphlétaires et aux hommes d'action. C'est là précisément ce qui anime la verve de Montaigne : il veut percer ces vaines apparences de grandeur dont la politique recouvre les hommes et les choses ; il retrouve partout les proportions constantes de la nature humaine, et, quelle que soit la gravité des événements et les conséquences qu'ils peuvent avoir, il introduit partout, au conseil des princes et des grands, aux camps et parmi le fracas des armes, au milieu même des foules soulevées, cette morale personnelle, intime, qui s'attache aux actions de l'homme comme son ombre à ses pas. A lire Machiavel, alors si fort en crédit, à voir ses élèves à l'œuvre, il semble que la politique ne consiste qu'en ruses et en tromperies. Montaigne, n'écoutant en cela comme en tout que son sentiment artistique, estime qu'il en est de l'art de la

politique comme de tout autre, et il lui donne, comme à tout autre, la vérité pour moyen, et la beauté morale pour but.

« En vérité, le mentir est un maudit vice : nous ne sommes hommes et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole. Si nous en connaissions l'horreur et le poids, nous le poursuivrions à feu plus justement que d'autres crimes. Notre intelligence se conduisant par la seule voie de la parole, celui qui la fausse trahit la société publique ; c'est le seul outil par le moyen duquel se communiquent nos volontés et nos pensées, c'est le truchement de notre âme ; s'il nous faut, nous ne nous tenons plus, nous ne nous entreconnaissons plus ; s'il nous trompe, il rompt tout notre commerce et dissout toutes les liaisons de notre police. » Voilà la réponse de Montaigne aux théories de Machiavel, aux savantes finesses de cet art consommé qui, comme il arrive d'ordinaire à ces époques de civilisation raffinée, est trop fier de sa connaissance achevée de la réalité et de son habileté à la mettre en œuvre pour ne pas perdre le large sentiment de la nature et de la vérité. C'est un véritable cri d'alarme que pousse Montaigne en voyant à quel point ce sentiment est devenu étranger à ses contemporains. « Le premier trait de la corruption des mœurs est le bannissement de la vérité. » On sent d'abord que cet outil de la parole dont il fait un si merveilleux usage, et qu'il emploie précisément à se peindre en toute

vérité, lui est aussi cher et aussi précieux qu'au peintre sa palette et son pinceau : s'il est faussé, voilà toute sa vie d'artiste arrêtée, et ce travail si attachant d'analyse curieuse et d'expression souple et passionnément fidèle rendu impossible. Mais, de plus, si ce truchement de nos âmes nous manque, que devenons-nous, tous tant que nous sommes, dans cette nuit et ce silence du monde où nous errons, loin de la nature, inconnus et impénétrables les uns aux autres ? Montaigne n'est qu'un artiste « imprémédité et fortuit » : son art n'est que sa façon de vivre ; personne ne serait plus étonné ni peut-être plus indigné que lui, si on lui disait que son horreur du mensonge lui vient de son attachement à son art. Plaisante bagatelle, s'écrierait-il, que le sort des *Essais !* c'est la vie elle-même, c'est la société qui est menacée par le mensonge ; que dis-je ? menacée ; ce désordre des esprits, ce trouble des âmes, ces luttes religieuses, ces guerres civiles qui ensanglantent la France depuis tant d'années n'ont d'autre cause que le mensonge.

Montaigne, semble-t-il, n'est du seizième siècle que par la date de sa naissance, par la saveur de son langage, par son goût pour l'antiquité, par son esprit, non par ses émotions ni par son âme ; il est du siècle de la Renaissance, non de celui des guerres de religion ; son livre a sa place marquée dans les bibliothèques à côté d'Horace, de La Fontaine, de l'Arioste : c'est le livre des gens paisibles et satisfaits, indiffé-

rents et penchant à l'égoïsme, propre à être lu aux heures de loisir à la campagne, ou à la ville, au coin du feu, les fenêtres bien closes. Lisez Shakespeare, au contraire : quelles sombres imaginations ! que de sang ! voilà le seizième siècle ! il est vrai ; n'oublions pas toutefois que c'est le sang seul de Burbage et de ses camarades qui a rougi la scène des « Black-Friars », et que Shakespeare a passé sa vie à divertir ses contemporains. Si, chez Montaigne, les apparences sont plus riantes, le fond n'est pas aussi différent qu'on pourrait le croire, et si Shakespeare, au lieu de faire parler Glocester ou Macbeth, eût parlé pour son compte, il n'est pas certain que son ton se fût beaucoup éloigné de celui des *Essais*. Il avait adopté, pour peindre ces fantaisies, un parti plus commode, il faut l'avouer, que celui de Montaigne ; il n'y a pas que des Macbeth dans son théâtre, et l'on peut aussi bien lire à la campagne ou au coin du feu les propos de Prospero ou de Mercutio qu'une page des *Essais*. Montaigne, ne jouant qu'un personnage et le jouant au naturel, était engagé à fondre dans l'unité d'un même caractère toutes les saillies de son humeur et toutes les impressions de sa sensibilité. Mais plus il apporte de soins à rester calme et enjoué, plus on est ému de ces passages si nombreux où l'on sent qu'en dépit de sa prétention à ne prendre aux événements tragiques qui se passent sous ses yeux que l'intérêt du spectacle, son sang-

froid d'observateur est sur le point de l'abandonner.

Un poète, un historien même nous parle du haut de la scène ; il y a toujours de leurs vers ou de leurs écrits à nous la distance du solennel au familier, de l'art à la réalité. Montaigne nous parle avec une bonhomie qui n'est pas seulement dans son caractère, mais qui fait partie de ses principes ; quand le ton s'élève, quand le causeur devient orateur, quand sa voix s'altère, quand, comme malgré lui, il a de grands mots et de grandes phrases de poète ou de philosophe pour flétrir la trahison, pour déplorer les maux des guerres civiles, chose surprenante ! il reste si simple et si naturel qu'au lieu de voir alors en lui un orateur ou un écrivain comme les autres, c'est alors au contraire, c'est alors surtout que nous nous sentons près de lui, son voisin, son hôte, assis à ses côtés dans sa tour, à deux pas de la campagne parcourue en tous sens par les « picoreurs », n'ayant comme lui pour toute garde que la civilité de son portier. Nous nous rapprochons de son fauteuil pour mieux l'entendre, et il nous semble que ses paroles sont, plus que jamais, accompagnées du fracas de ces monstrueuses guerres.

Il n'est peut-être pas de page des *Essais* dont quelque passage ne se rapporte à la politique. Montaigne a eu beau la fuir et lui fermer sa porte : pour peu qu'il regarde par l'une de ces petites fenêtres entre lesquelles il est assis à sa table de travail et d'où

il s'était ménagé une si belle vue, ce sont des bandes armées qu'il aperçoit de tous côtés : la politique tient dans les *Essais*, tableau des mœurs du temps, la place qu'elle tenait dans ces mœurs elles-mêmes. Mais il a fait pour la question, à ses yeux capitale en politique, celle des rapports de la vérité et de la politique, ce qu'il a fait pour tous les grands sujets : il lui a réservé un chapitre entier dans son troisième livre, et l'y a traitée à loisir. « De l'utile et de l'honnête », tel est le titre de son contrat social.

Le troisième livre, qui s'ouvre par ce chapitre « De l'utile et de l'honnête », parut en 1588, et c'est au mois de décembre de cette année que se passe le drame du château de Blois : on voit que le premier chapitre tout au moins ne manquait pas d'actualité. Il fut écrit dans tout le feu de la guerre civile, au bruit de ces combats sanglants qui ne suffisaient pas à l'acharnement des haines, puisqu'elles faisaient encore appel à la trahison et à l'assassinat. Montaigne n'y entreprend pas, comme Montluc, dans ses *Commentaires*, ou d'Aubigné, dans ses vers, « de meurtre et de sang étoffés », de peindre la réalité; il voudrait l'oublier, au contraire, ou ne s'en souvenir que pour en dégager la vie et la faire passer dans son œuvre d'art. Il a vu de près les intrigues de la cour et les champs de bataille; il s'en est éloigné; il s'est retiré dans son château; hélas ! le flot de la guerre civile l'y poursuit et vient en battre les murs, et, par moments, sa

librairie, où il est en train de deviser avec nous, s'éclaire tout à coup des lueurs de l'arquebusade.

Toute la politique de Montaigne est dans ce chapitre, véritable œuvre d'art où l'habileté de pinceau la plus achevée et la touche la plus fine s'unissent à une puissance et à une largeur admirables. Non qu'il faille y voir un ouvrage d'imagination et de fantaisie, sans application possible à la réalité : le chapitre de Montaigne, comme toutes les belles œuvres d'art, allie le sens du réel au sentiment de l'idéal, et, par là, son caractère artistique, au lieu d'en restreindre l'intérêt, l'étend au contraire et le porte au delà de celui que peuvent offrir les œuvres uniquement inspirées par l'observation, et dont tout sentiment de l'idéal est exclu, comme le Prince de Machiavel, ou celles dont les auteurs, indifférents à la réalité ou inhabiles à l'observer, se sont fiés purement à leur puissance de raisonnement ou à leur bonheur d'invention. On ne saurait imaginer de plaidoyer plus noble et plus généreux en faveur de la loyauté, et cependant plus adroitement adapté aux circonstances, plus contraire à la passion et en même temps plus propre à s'en faire entendre, à s'en faire écouter et à l'apaiser insensiblement. La violence ne s'y oppose pas à la violence : c'est en entrant dans les idées dont il est le plus éloigné que Montaigne les combat; c'est par une ironie toute proche de celle de ce Socrate, qu'il admirait tant, qu'il attaque ses terribles adversaires, partisans

du mensonge et de la trahison ; après avoir lutté avec eux sur leur terrain, sur celui de la pratique et de la réalité, après avoir montré que sa loyauté avait encore plus de ressources de finesse et d'habileté que leur dissimulation, il les laisse aussi embarrassés de ses compliments que des vérités qu'il y a mêlées, et trace enfin de l'honnêteté, de la modération, une peinture dont les inventions les plus libres de la poésie égaleraient difficilement la beauté, dont la vérité morale s'accorde avec les principes de la philosophie la plus élevée, dont il emprunte pourtant certains traits à l'histoire, c'est-à-dire à la réalité, et pour laquelle il tient compte de toutes les difficultés et de toutes les exigences de la pratique.

Le chapitre est composé avec ce sentiment de la couleur et des nuances qu'on admire dans les chefs-d'œuvre de la peinture. Les théories de Machiavel et cet art de mentir qu'il s'agit de combattre ne sont pas opposés directement et rudement à cette loyauté à laquelle on veut gagner les esprits : entre les deux se place ce détachement de Montaigne lui-même, intermédiaire d'un accès facile où l'âme est du moins délivrée des entraves de la passion et se sent libre de s'engager dans le parti qui lui paraîtra le meilleur.

Le début, d'une nonchalance affectée, est destiné déjà à calmer, à endormir ces orages que la politique soulève dans les cœurs. Le ton de Machiavel, aussi cette parole fine, maîtresse d'elle-même, étaient une

première leçon pour son élève, car le sang-froid est peut-être plus nécessaire encore à l'homme habile qu'à l'honnête homme. Montaigne débute sur le ton d'un homme qui pense ou qui rêve tout haut : « Personne n'est exempt de dire des fadaises ; le malheur est de les dire curieusement. Cela ne me touche pas ; les miennes m'échappent aussi nonchalamment qu'elles le valent, d'où bien leur prend : je les quitterais soudain, à peu de coût qu'il y eût, et ne les achète ni ne les vends que ce qu'elles pèsent. » Tel est son exorde, en un temps où toutes les rues des villes retentissent des cris des vendeurs de pamphlets, où chaque borne est une tribune d'où un orateur improvisé lance à la foule quelque harangue sanglante. — Que nous veut celui-là ? C'est bien de fadaises qu'il s'agit. Est-il pour le Guise ou pour le tyran ? Il faut qu'il le dise tout d'abord, s'il veut qu'on l'écoute. — Patience, bonnes gens ; il parle peut-être pour tout le monde en ayant l'air de ne parler pour personne. Voyez plutôt comme il poursuit : « A qui ne doit être la perfidie détestable, puisque Tibère la refusa à si grand intérêt ? » Vous lui demandiez de vous montrer sa cocarde et de vous faire savoir de quel régiment il fait partie, il ne perd pas de temps pour vous le dire : il est avec ceux qui repoussent le mensonge et la trahison. Mais il vous connaît et sait que vos oreilles sont habituées à d'autres discours, et, comme il voudrait pourtant essayer de vous faire

entendre le sien, il usera de ménagements. Sa marche va paraître indécise ; sa barque sera ballottée par les vagues et semblera tantôt avancer, tantôt reculer : ne faut-il pas louvoyer par les gros temps? Ainsi c'est par un détour dans l'antiquité qu'il se met en route ; toutefois il nous montre du doigt, dès le départ, le point de la côte vers lequel il se dirige ; nous ne le distinguerons peut-être pas toujours parmi la bourrasque et l'écume des lames ; mais il nous l'a montré, et, quand tout à l'heure il y abordera, nous comprendrons qu'il a tenu le gouvernail d'une main ferme.

Après avoir déclaré que la perfidie est détestable, Montaigne semble faire un pas en arrière : « Notre bâtiment, et public et privé, est plein d'imperfection ; mais il n'y a rien d'inutile en nature, non pas l'inutilité même..... Notre être est cimenté de qualités maladives..... desquelles qui ôterait les semences en l'homme détruirait les fondamentales conditions de notre vie. De même, en toute police, il y a des offices nécessaires, non seulement abjects, mais encore vicieux ; les vices y trouvent leur rang et s'emploient à la couture de notre liaison, comme les venins à la conservation de notre santé. » On reconnaît la théorie réaliste de Machiavel ; mais cet exemple est un de ceux qui peuvent le mieux servir à établir la position de Montaigne par rapport au réalisme. Il y touche par l'observation, et c'est encore par l'observation qu'il s'en sépare. Il constate, comme les réalistes, les faits

qu'ils ont bien observés. Comme il décline toujours le rôle de moraliste, il ne s'inquiète pas de résoudre les antinomies qui peuvent, au premier moment, se présenter entre certains résultats de l'observation et les prescriptions toujours fixes de la morale. Rencontrant ici, à propos des troubles politiques, le problème de l'existence et des succès du mal dans le monde, il s'en tient à son métier d'observateur et se borne à faire du vice une des conditions de la vie. Une morale plus haute, il est vrai, en fera la condition de la vertu : *Omnis malus*, dit saint Augustin, *aut ideo vivit ut corrigatur, aut ideo vivit ut per eum bonus exerceatur ;* mais c'est par un autre chemin que Montaigne va rejoindre la morale.

Le réalisme n'a pas tout vu ; et le sentiment artistique découvre à Montaigne une classe de phénomènes, l'attachement de l'âme humaine pour la vérité, son amour du bien et de la beauté morale, auxquels son observation impartiale fait aussi leur place. Il y a des traîtres qui réussissent dans le monde, et la trahison peut être un moyen de gouvernement, dit le réalisme ; Montaigne n'y contredit pas, mais il ajoute : Il y a des âmes qui ne sauraient consentir à mentir ni à trahir, quelque avantage qu'elles en puissent retirer. A peine a-t-il accordé que les vices, comme les poisons, ont leur emploi, qu'aussitôt, par un mouvement brusque, il dégage les droits de la

conscience de ces calculs qui n'ont pour fin que l'intérêt, fût-ce l'intérêt social. « Si les vices deviennent excusables d'autant qu'ils nous font besoin, et que la nécessité commune efface leur vraie qualité, il faut laisser jouer cette partie aux citoyens plus vigoureux et moins craintifs, qui sacrifient leur honneur et leur conscience, comme ces autres anciens sacrifièrent leur vie pour le salut de leur pays. » A la faveur de l'admiration ironique qu'il accorde à la hardiesse de ces citoyens sans scrupule, il n'hésite pas à se servir du mot propre pour qualifier les actes qu'ils n'ont pas craint de commettre. Ce sont gens obéissants et souples, dit-il, et cette description obligeante nous permet de les reconnaître dans ces hommes satisfaits, qui passent en souriant à tout le monde, et à qui presque personne ne refuse de sourire : ils ont sauvé l'État, assure-t-on, Montaigne en convient, mais il n'a pas oublié à quel prix : ils ont sacrifié leur honneur et leur conscience ; ils ont accepté de trahir, de mentir et de massacrer. « Nous autres, plus faibles », conclut-il avec une modestie aussi sincère que son admiration, « prenons des rôles et plus aisés et moins hasardeux ».

C'est alors qu'il fait connaître la conduite qu'il tient lui-même, non à titre de modèle, mais sans vanité et à titre de simple expédient. Cette partie de sa composition est d'une finesse charmante; la politique est pour lui une occasion, entre tant d'autres,

de chercher à combiner harmonieusement deux tons qui se trouvent toujours sur sa palette, l'amour de la vérité et l'amour de la vie.

Le maniement des affaires demande une conscience plus docile que la sienne; il ne veut pas, ou, pour mieux dire, il ne peut pas mentir, puisque, selon lui, sa loyauté est moins l'effet de sa vertu qu'une disposition de sa nature; telle est la première raison pour laquelle il se tient à l'écart de la politique, raison consistante, il le sait bien, fondée solidement sur l'honneur et sur la vérité et propre à lui concilier la sympathie et l'estime.

La seconde, a moins bonne apparence d'abord; mais en la mêlant à l'autre et en l'y appuyant, il espère bien la faire agréer à son tour, d'autant qu'elle a aussi ses points d'attache avec la vérité : c'est le droit qu'il revendique de penser à sa propre conservation. « Fût-ce pas Atticus, lequel se tenant au juste parti et au parti qui perdit, se sauva par sa modération, en cet universel naufrage du monde, parmi tant de mutations et diversités ? » Parmi ces orages où le sort d'une nation tout entière est en jeu, parmi ces luttes que des rois soutiennent contre des rois, des partis contre des partis, où des villes, des armées, des foules sont engagées de part et d'autre, l'homme, l'individu disparaît et ne semble plus compter. Montaigne demande qu'on lui reconnaisse le droit de vivre et de s'intéresser à la vie; la conservation

d'Atticus, « homme privé », lui paraît un fait historique important, même « en cet universel naufrage du monde ». Ce n'est pas qu'il conseille l'indifférence : il ne trouve « ni beau ni honnête de tenir son affection immobile et sans inclination aux troubles de son pays ». On a toujours l'air d'être « en échauguette » pour guetter l'occasion d'adopter la cause qui sera victorieuse. Mais, s'il faut se ranger d'un côté « par application de dessein », on peut se dispenser de se jeter dans la mêlée : au cas même où l'on prendrait part à la lutte, on peut s'y comporter de telle sorte qu'on s'assure l'estime de ses ennemis : des mœurs « équables et douces » permettent de traverser bien des tempêtes sans naufrage. Ces grands mots de devoir et de zèle, que les enragés ont toujours à la bouche, ne doivent pas faire illusion : « Il ne faut pas appeler devoir, comme nous faisons tous les jours, une aigreur et une intestine âpreté qui naît de l'intérêt et passion privée, ni courage, une conduite traîtresse et malicieuse ; ils nomment zèle, leur propension vers la malignité et violence ; ce n'est pas la cause qui les échauffe, c'est leur intérêt ; ils attisent la guerre, non parce qu'elle est juste, mais parce que c'est guerre. — La colère et la haine sont au delà du devoir de la justice, et sont passions servant seulement à ceux qui ne tiennent pas assez à leur devoir par la raison simple. » Voilà ce que sont, en réalité, ces « hypothèques et engagements pénétrants et

intimes »; voilà pourquoi Montaigne refuse de s'y laisser gagner, et ne craint cependant pas de « marcher partout, la tête haute, le visage et le cœur ouverts ».

Puisque la colère et la violence sont au delà du devoir de la justice, on peut donc faire son devoir « sans fièvre ». D'ailleurs, qu'est-ce que le devoir, surtout en des temps de trouble? en quoi consiste-t-il et à quoi oblige-t-il? Il n'y a rien d'absolu en politique; aucune cause ne représente purement et simplement la vérité. « La justice en soi, naturelle et universelle, est autrement réglée et plus noblement, que n'est cette autre justice spéciale, nationale, contrainte au besoin de nos polices. » Montaigne estime que le meilleur parti est celui qui défend les lois et l' « ancien état » : mais les lois humaines ne sont jamais parfaites, et l'ancien état a ses défauts; de plus, ceux qui défendent cette cause « générale et juste » se donnent souvent le même tort que leurs adversaires et se laissent aussi emporter par la passion. La justice en soi prime alors évidemment la justice nationale, et le citoyen qui ne tient à son devoir que par la raison simple n'hésite pas à faire passer les droits de sa conscience avant la fidélité qu'il doit à son parti, et refuse de le suivre dans ses excès.

Cette même raison, qui le préserve de la violence et parfois des crimes, ne peut-elle pas aussi le ga-

rantir contre les fautes et le sauver de la ruine ? « Je suivrai le bon parti jusques au feu, mais exclusivement, si je puis; que Montaigne s'engouffre quant et la ruine publique, si besoin est; mais, s'il n'est pas besoin, je saurai bon gré à la fortune qu'il se sauve ; et, autant que mon devoir me donne de corde, je l'emploie à sa conservation. » Montaigne tient à la vie, et, pour la conserver, il suivra la conduite que l'honnêteté ne permet pas seulement, mais commande à l'honnête homme de suivre; il ne mentira pas; il ne trahira pas; il aura des mœurs « douces », il sera juste et équitable pour ses adversaires. Quoi ! pour servir un parti, vous ne reculez devant aucun crime, et vous lui feriez un crime de s'assurer contre la ruine par l'honnêteté et l'humanité avec lesquelles il s'acquitte de ses devoirs de citoyen ! Pour plus de sûreté, il refuse les charges et les emplois; encore choisit-il un parti, celui que sa raison, non son intérêt ni sa passion, lui indique comme le plus juste, et se déclare-t-il prêt à le suivre jusques au feu : Exclusivement, si je puis, ajoute-t-il ; et c'est là ce qui vous anime contre lui ? Non, la véritable cause de votre colère, c'est qu'il refuse de le suivre, et cela sans condition et sans réserve, jusqu'au mensonge et au crime.

Par sa résolution de ne se charger d'aucun rôle actif, Montaigne échappait au danger d'être amené à employer la tromperie pour assurer le succès de ses

desseins; son attitude d'observateur, ses allées et venues d'un camp dans l'autre, ses relations avec les grands et les chefs des différents partis, le rendaient tout à fait propre à servir aux autres d'instrument de tromperie. Il n'a pas fui ce péril comme l'autre; peut-être en eût-il trop coûté à sa curiosité, ou, pour mieux dire, à son génie d'observateur; il s'est plu à le braver, il n'a pas voulu refuser cette épreuve à la fermeté de sa conscience. Elle convenait, en effet, à une conscience d'artiste, exigeant autant de délicatesse que de loyauté, et le fait est qu'au témoignage de Montaigne lui-même, plus d'un contemporain s'y trompa et pensa plutôt à admirer son art qu'à rendre hommage à sa droiture : « Ceux qui disent communément, contre ma profession, que ce que j'appelle franchise, simplesse et naïveté en mes mœurs, c'est art et finesse, et plutôt prudence que bonté, industrie que nature, bon sens que bonheur, me font plus d'honneur qu'ils ne m'en ôtent; mais, certes, ils font ma finesse trop fine, et qui m'aura suivi et épié de près, je lui donnerai gagné, s'il ne confesse qu'il n'y a point de règle en leur école qui sût rapporter ce naturel mouvement et maintenir une apparence de liberté et de licence, si pareille et si inflexible, parmi des routes si tortues et si diverses, et que toute leur attention et engin ne les y saurait conduire. » Montaigne a bien raison de se fâcher de ce jugement qu'on portait parfois sur sa conduite ; sa sincérité

était entière et son habileté ne cachait d'autre intention que de ne pas se départir de la vérité; on ne se trompait pas moins sur les moyens que sur les motifs; c'était sa nature qui faisait tout et cet amour naïf du vrai. Cependant, si sincère et si naïve que fût sa loyauté, elle était aussi industrieuse et fine, et ce mot d'art qu'on lui appliquait n'était pas déplacé; on n'avait pas tort de l'employer, mais on l'entendait mal, et Montaigne en rétablit le vrai sens; oui, ce mélange de simplicité et de délicatesse, qui donne tant de prix et tant de grâce aux paroles ou aux œuvres de certains hommes, c'est bien cela qui est l'art; mais il n'est point d'habileté qui puisse y atteindre; il y faut le don, il y faut la nature. A Nérac ou au Louvre, l'air de franchise de Montaigne avait le secret de plaire; on aimait à le prendre pour négociateur, on regrettait qu'il ne se prêtât pas plus volontiers aux confidences. Il avait beau se défendre; force lui était bien d'entendre ce qu'on lui disait, et « il en a toujours plus su qu'il n'a voulu ». Un honnête homme peut encore être utile; « la naïveté et la vérité pure, en quelque siècle que ce soit, trouvent encore leur opportunité et leur mise ». On pouvait le croire; on pouvait se fier à lui. Lui cependant avait dit ses « bornes »; qu'il ne voulait être « esclave » que de la raison, et qu'il ne fallait pas le croire capable de trahir personne. Il allait donc tranquillement de l'un à l'autre, bien reçu de tous, grâce à sa

façon ouverte, ne rapportant que les choses, « ou indifférentes, ou connues, ou qui servent en commun », fermement résolu à « faillir à l'affaire plutôt qu'à lui-même », assez content, au fond, de réussir à garder et à servir même des amitiés qui l'honoraient, sans qu'il en coutât rien à son honneur.

« Mais continuons notre exemple de la trahison. » Car, enfin, nous avons l'air de nous égarer et de perdre de vue notre début et notre sujet : « A qui ne doit être la perfidie détestable. » Nous nous amusons à montrer que le zèle de ceux qui mentent et trahissent n'a pas pour but le bien public, mais leur intérêt ; qu'il n'y a point de devoir qui oblige au parjure et à la violence : est-ce notre sujet ? Nous prouvons, par notre propre exemple, que la droiture peut encore trouver sa place en quelque siècle que ce soit : est-ce notre sujet ? Il ne faut pas s'étonner plus qu'il ne convient de ces transitions volontairement brusques et gauches qui sont si fréquentes dans les *Essais*, et par lesquelles Montaigne fait semblant de renouer son fil qui, en réalité, ne s'est jamais rompu. Il a une façon d'argumenter et de discuter qui lui est propre ; par des retours sur lui-même, par une causerie familière qui ne fait oublier la question qu'aux autres, il ruine peu à peu les raisons de ses adversaires, et, après avoir eu l'air de leur céder le champ de bataille, il y reparaît tout à coup en victorieux. On sent bien ici, pour peu qu'on le connaisse, qu'il marche à des mouvements

d'éloquence amples et émouvants, et à une condamnation éclatante du mensonge; il a, chemin faisant, des échappées qui en avertissent; mais il ne veut point se presser; il a horreur des grandes phrases qui sont creuses, et ne veut pas qu'on l'accuse d'en faire lui-même; quand les petites phrases et les petites anecdotes, les confidences personnelles et les analyses des sentiments du prochain ont fait leur œuvre, il change de ton et le marque par une des transitions gauches qui réveillent le lecteur comme un appel de trompette : « Mais continuons notre exemple de la trahison. »

Encore un motif d'introduction : l'histoire d'un certain Pomponius Flaccus qui trahit, pour le compte des Romains, un prétendant au trône de Thrace, et Montaigne nous fait entendre enfin cette noble et généreuse profession de foi qu'il a dans le cœur depuis si longtemps : « Sera Pomponius Flaccus qui voudra, et en est assez qui le voudront; quant à moi, et ma parole et ma foi sont, comme le demeurant, pièces de ce commun corps; leur meilleur effet, c'est le service public, je tiens cela pour présupposé. Mais, comme si on me commandait que je prisse la charge du palais et des plaids, je répondrais : « Je n'y entends rien »; ou la charge de conducteur de pionniers, je dirais : « Je suis appelé à un rôle plus digne »; de même qui me voudrait employer à mentir, à trahir, et à me parjurer, pour quelque service notable, non que d'assassiner ou empoisonner, je dirais : « Si j'ai volé

ou dérobé quelqu'un, envoyez-moi plutôt en galère. » Car il est loisible à un homme d'honneur de parler ainsi que firent les Lacédémoniens, ayant été défaits par Antipater, sur le point de leurs accords : « Vous nous pouvez commander des charges pesantes et dommageables, autant qu'il vous plaira ; mais de honteuses et déshonnêtes, vous perdrez votre temps de nous en commander. » Chacun doit avoir juré à soi-même ce que les rois d'Égypte faisaient jurer solennellement à leurs juges, « qu'ils ne se dévoieraient de leur conscience pour quelque commandement qu'eux-mêmes leur en fissent ». A telles commissions, il y a note évidente d'ignominie et de condamnation ; et qui vous la donne, vous accuse ; et vous la donne, si vous l'entendez bien, en charge et en peine. Autant que les affaires publiques s'amendent de votre exploit, autant s'en empirent les vôtres ; vous y faites d'autant pis, que mieux vous y faites. »

Si éloquente que soit cette protestation, Montaigne comprend cependant qu'elle ne résout pas le problème. La manière dont il l'avait posé au début : « A qui ne doit être la perfidie détestable », ne comportait pas d'exceptions. S'il a paru ensuite mettre à part, et dispenser de la loi commune ceux qui sont aux prises avec les difficultés des affaires, il revient à eux maintenant. Ce n'était que sagesse et méthode : il ne s'est pas départi de son premier dessein et il entend bien établir que la loi qui commande le respect de la

vérité est faite pour tous les hommes ; mais les uns, ou sont mieux disposés que les autres à lui obéir, ou sont moins exposés à l'enfreindre ; il a donc prudemment commencé par ceux qu'il était plus aisé de persuader, par les « plus faibles », comme il dit, par les citoyens qui ne recherchent pas et qui peuvent refuser les rôles « hasardeux ». Dans un temps où la passion politique est maîtresse de tous les esprits, est-il superflu de montrer qu'il n'est pas impossible de se tenir à l'écart de la politique ? Dans un temps où l'usage commun est de mentir et de tromper, ne sert-il de rien de rappeler que la règle générale est de dire la vérité et d'être loyal ? Et, puisque l'ambition et l'intérêt sont le plus souvent les motifs qui poussent les hommes au mensonge, Montaigne perd-il son temps en les avertissant par des observations profondes, que Shakespeare lui empruntera ou refera pour son propre compte et qu'il mettra en scène d'une façon saisissante, des sentiments véritables que les traîtres inspirent à ceux mêmes qui les emploient, et en leur racontant un certain nombre d'anecdotes, aussi instructives que dramatiques, où l'on voit la perfidie punie par qui l'a commandée ?

Mais, enfin, il faut bien parler des hommes, princes, chefs de peuples ou de partis, qui, à quelque titre que ce soit, ont pour tâche particulière de pourvoir aux intérêts des autres et sont chargés du commandement, et de cette raison d'ordre tout spécial,

qu'ils ont coutume d'invoquer pour justifier leurs actes, et qu'ils appellent la raison d'État. Avec cette logique cachée qui se trouve dans tous les chefs-d'œuvre de l'art et qui est plus serrée peut-être que celle des logiciens, parce que, malgré ses apparences de liberté et de fantaisie, elle ne s'écarte jamais de la vie, Montaigne a débarrassé le terrain de la discussion de ces fausses raisons d'État dont la passion, la haine, l'ambition, l'intérêt, cherchent à autoriser leurs entreprises ; le voici maintenant au cœur même de la question, il n'a plus en face de lui que ce prince à qui Machiavel adresse ses leçons de politique. La pensée de l'auteur des *Essais* est plus exacte et plus rigoureuse encore que celle de Machiavel ; celui-ci écrit pour les audacieux condottieri de la Renaissance, et tient compte de leur ambition personnelle ; Montaigne estime qu'un pareil motif, pour déterminer les actes d'un prince, n'en rentrerait pas moins dans la classe de ceux qu'il a déjà rangés à la juridiction de la morale ; le prince n'est pour lui que le représentant de l'intérêt public, et n'agit qu'en vue du bien de l'État.

Puisque la morale a des obligations d'une nature spéciale pour ceux qui exercent le pouvoir, n'a-t-elle pas aussi pour eux des immunités particulières ? Leur impose-t-elle une tâche si lourde et si difficile, sans leur en faciliter l'accomplissement par certains privilèges ? C'est avec cette précision que Montaigne, de proche en proche, finit par poser la question des

rapports de la morale et de la politique. Remarquons cette pensée profonde : « Nous ne pouvons pas tout. » Ce n'est pas manque d'habileté, c'est parce qu'on est homme qu'il faut s'arrêter devant certaines difficultés, en particulier, politiques. N'est-ce pas la solution ou l'explication du problème politique qui consiste à savoir si on peut être honnête et faire de bonne politique. « Nous ne pouvons pas tout », il faut s'y résoudre ; mais nous pouvons toujours être honnêtes, nous le devons, dit Montaigne.

Il termine en artiste et en orateur par ce magnifique portrait d'Épaminondas, mêlant à la guerre non seulement « quelque image de justice, mais la douceur et la facilité des mœurs les plus molles et la pure innocence ». Tout en s'abandonnant à son élégante inspiration, Montaigne précise sa morale. « Ne craignons point d'estimer qu'il y a quelque chose illicite contre les ennemis mêmes ; que l'intérêt commun ne doit pas tout requérir de tous, contre l'intérêt privé ; et que toutes choses ne sont pas loisibles à un homme de bien, pour le service de son roi, ni de la cause générale et des lois. » Il avoue l'allusion : « C'est une instruction propre au temps..... Otons aux méchants naturels, et sanguinaires, et traîtres, ce prétexte de raison. »

Toute cette fin, si belle, contient clairement, nettement, les conclusions de Montaigne sur les rapports de la morale et de la politique.

*
* *

Le mensonge écarté, l'homme se trouve en face, non pas encore de la vie, mais des apparences dont elle est revêtue. L'apparence est à la pensée ce que l'horizon est au regard ; elle produit des formes et des colorations imaginaires, qui ne dépendent pas des objets, mais de la distance à laquelle nous les apercevons, et qui se modifient dès que nous nous déplaçons. Le monde prend pour chacun de nous des aspects différents qui changent suivant l'âge, la condition, les vicissitudes de la fortune, le caractère. Toutefois, entre toutes ces impressions si variées et si mobiles, il s'établit une moyenne qu'on appelle l'opinion. C'est l'opinion qui donne des noms aux choses, gloire, grandeur, science, bonheur, et des costumes aux hommes, princes, magistrats, nobles, artisans, soldats. Le monde a soin de réserver à la vertu elle-même des hommages dont il se fasse honneur et une place qu'il puisse prendre. Il en est de l'opinion comme de ces gracieux paysages de Suisse où les cimes les plus élevées et les plus sauvages servent au décor, et charment les regards du voyageur qui se promène dans la prairie ; il est vrai qu'on n'aperçoit pas de la prairie ceux qui affrontent, au prix de mille fatigues et de mille périls, les déserts silencieux des glaciers, mais on voit les blanches nappes de neige, et ceux qui les ont vues se croient suffisamment auto-

risés à en discourir. L'image du monde ainsi graduée et parée de ses propres mains se grave si tôt et si profondément dans notre esprit que nous la prenons pour celle de la nature elle-même, et, ne voyant de toute chose que l'apparence, nous faisons naturellement retour sur nous-mêmes et commençons à nous inquiéter aussi de notre propre personnage. Tandis que le mensonge est une entreprise de l'intérêt personnel pour cacher aux autres une vérité que nous connaissons, l'illusion de l'apparence nous fait sacrifier à l'opinion notre propre sentiment de la vérité et de la vie. Nous nous soucions moins d'être que de paraître; il nous semble même que notre vie ne prend de réalité que dans l'apparence; en l'absence de tout témoin, nous nous jugeons nous-mêmes du dehors; nous croyons interroger notre conscience, et c'est l'opinion qui parle à sa place.

Montaigne parcourt le monde une chaîne d'arpenteur à la main et relève les distances exactes. Il refait la perspective de ce tableau du monde qui est l'ouvrage de l'opinion, ou plutôt il se refuse à voir et à montrer en perspective les hommes ou les choses; il s'approche, il regarde et mesure les proportions véritables d'un roi, d'un homme d'État, d'un savant, d'un philosophe. Il se défie du paysage, du prestige de la lumière; dans l'univers, ce sont les hommes qui l'intéressent, ou, pour mieux dire encore, c'est l'homme, car il se défie même des attitudes que l'homme ne

peut s'empêcher de prendre dès qu'il se trouve au milieu de ses semblables.

Montaigne veut que le problème de la vérité morale soit bien posé Les trois quarts des hommes, esprits inhabiles à réfléchir, et remplis par les pensées des passions, n'adresseraient qu'une question aux philosophes : Qu'est-ce que le monde ? Cela, répond Montaigne, je le sais : le monde, c'est l'homme qui « s'enfarine le visage », pour ne pas se reconnaître ; qui met des robes et des chaperons et se signe sur parchemin des brevets authentiques de savoir, parce que sa science a besoin de preuves et que les brevets de parchemin en sont une ; qui « se durcit les épaules de lames d'acier », parce qu'elles sont faibles ; qui se construit de grands palais, parce qu'il est petit : qui admire l'antiquité, parce qu'il ne peut pas admirer le présent ; qui décerne des couronnes au succès, parce qu'il ne sait pas discerner le mérite ; qui fait la guerre et massacre, pour se persuader qu'il a quelque pouvoir sur la vie ; qui n'aspire à rien tant qu'à commander aux autres, parce qu'il ne peut pas se commander à lui-même ; enfin qui fabrique des lois, parce qu'il ne sait pas observer celles de la conscience. Cette armée qui déploie dans la campagne ses bataillons hérissés de fer, ce « furieux monstre, à tant de bras et à tant de têtes », c'est l'homme faible, calamiteux et misérable ; ces maisons ruinées des antiques cités qui inspirent aux poètes tant de beaux vers, ces

statues où le regard croit découvrir une grandeur, une majesté que nous ne trouvons pas parmi nous, ce n'est encore que l'homme ; « ces âmes principales » des héros de Plutarque, tout parfaits hommes qu'ils soient, ce sont toujours bien lourdement des hommes ; ces rois, ces grands dont la pompe vous éblouit en public, voyez-les derrière le rideau, ce ne sont rien que des hommes comme les autres. D'où vient l'homme et où va-t-il ? Ce sont là d'autres questions ; mais quant à l'énigme du monde, ne perdez pas votre temps à en chercher le mot ; il n'y a pas d'énigme, et le monde, c'est vous. Montaigne voit le monde comme le voit l'artiste. Un peintre prépare un grand tableau qui représentera, si vous le voulez, le couronnement d'un empereur. Entrez dans son atelier. Vous apercevez, épars sur les meubles ou accrochés aux murs, des casques et des armures pour les guerriers, des vêtements grossiers pour la foule du peuple, des couronnes de laurier pour les poètes et les savants, des costumes de soie et de velours pour les courtisans, un manteau brodé d'or pour l'empereur ; le peintre travaille, sa palette à la main ; en face de lui, le modèle : un homme.

L'atelier de Montaigne, c'est le monde. Ici, les costumes au lieu d'être accrochés au clou de la muraille ou drapés sur des mannequins sont portés, il est vrai, par des êtres vivant et agissant, bien peu différents toutefois, aux yeux de Montaigne, des manne-

quins du peintre, puisqu'ils ne savent pas distinguer « le masque et l'apparence » de « leur essence réelle ». Son modèle, c'est lui-même. Un homme du monde, étranger à la vie de l'artiste, ne laisse pas d'être surpris lorsqu'arrivant chez quelque peintre ou sculpteur célèbre il le trouve, comme un écolier, en train d'étudier le modèle. C'est qu'en effet, depuis les premiers essais de l'enfance ou de la jeunesse jusqu'aux plus nobles inspirations du temps où le talent et la renommée sont dans tout leur éclat, toutes les recherches et toutes les pensées de l'artiste ont pour objet, pour témoin, pour confident, pour juge, cette nature vivante, ce modèle qui semble la conscience de l'atelier. S'il en est ainsi, si telle est la vie de l'artiste, jamais homme ne s'y enferma avec une suite et une constance plus passionnées que Montaigne, puisque pour lui, par une circonstance toute singulière, étudier le modèle et vivre, c'est tout un. Dans la tour de Montaigne, comme dans l'atelier de l'artiste, vous trouverez deux hommes en face l'un de l'autre : l'un alerte au travail, en quête, ému, l'autre inactif, indifférent, qui se prête à toutes les attitudes et à tous les mouvements, et qui enseigne au premier, non pas tant peut-être ce qui est possible ou ne l'est pas, car le modèle, dans la réalité, n'est jamais qu'un individu et un exemplaire du type commun, mais, sinon les dimensions, du moins les proportions de la nature, et comment tout doit se passer dans l'homme.

Ramener au vrai point, c'est-à-dire à la vérité de la nature humaine, les illusions, les apparences, les passions, les joies, les douleurs, les rêves de la vie, c'est ainsi qu'on peut définir l'objet de toutes les entreprises artistiques du génie. Ce que dit Bossuet de la raison humaine, qu'à chaque instant, ou elle gauchit, ou elle s'égare, ou elle succombe, n'est pas moins vrai du sentiment de la vie. L'ambition de l'art est de le relever, de le redresser, de le conduire. Lorsque nous cherchons à exprimer les émotions que nous font éprouver les chefs-d'œuvre, nous employons souvent des mots vagues et inexacts : ils nous ravissent, disons-nous, et nous font sortir de nous-mêmes ; il serait bien plus juste de dire qu'ils nous rendent à nous-mêmes et à la vérité. Ils nous surprennent au milieu de nos erreurs et de nos illusions ; ce que nous appelons notre ravissement n'est autre chose que notre étonnement d'avoir été emportés si loin de la vérité de la vie par les préjugés, les conventions, les modes, les passions, qui sont les seules lois de notre aveugle activité. Notre plaisir vient du sentiment de bonheur et d'aise qu'éprouve l'âme à retrouver l'ordre et l'harmonie. Pour lui rendre son bien, il suffit de quelques vers, de quelques notes de musique. Elle est alors comme un chanteur qui a perdu la mémoire, et qui entend chanter par quelque autre les airs qu'il a connus et aimés ; une tête de Raphaël, une phrase de Mozart, lui fournissent enfin l'expres-

sion juste de ce qu'elle sentait au dedans d'elle-même. C'est en effet dans le fonds commun de l'humanité que le génie trouve ses chefs-d'œuvre, et c'est le fonds commun qui lui répond et le comprend. Que deviendrait l'art, si les hommes ne croyaient ni au bien ni à la beauté ! Si les chefs-d'œuvre ne vieillissent pas, on peut dire aussi qu'au moment même de leur apparition, il nous semble qu'ils ne nous sont pas inconnus, et leur marque, c'est qu'on ne croit jamais les voir pour la première fois ; ce sont des visages d'amis, des traits familiers qu'ils nous montrent d'abord, et, pour peu que nous nous arrêtions à les étudier, nous ne tardons pas à découvrir que ce sont les traits mêmes de l'homme, et la vérité de sa nature.

Il faut reconnaître que tous les arts ne sont pas aussi voisins les uns que les autres de cette vérité. Plus leurs moyens d'expression les rapprochent de la réalité, plus la représentation qu'ils nous en donnent est fidèle et complexe, plus aussi ils penchent à exprimer, non plus la vie, mais seulement les apparences qui la cachent. Ceux-là sont plus assurés d'atteindre l'éternelle vérité de la nature humaine, qui s'attachent à reproduire ces signes et ces formes plus simples de la vie, que la mobilité des passions de l'homme et la variété de ses goûts ne peuvent ni changer ni altérer. Que de renseignements variés peut nous donner un peintre sur l'homme des siècles

passés ou du temps présent, sur ses mœurs, ses idées, ses goûts, ses plus futiles caprices! Quel ordre d'idées, quelle nuance de sentiment ne peut-il pas atteindre, grâce à la diversité des genres et à la variété des ressources que lui offre la combinaison du dessin et de la couleur! A peine est-il permis au sculpteur de nous aider, par les indications du costume, à donner à ses figures une patrie et un nom, ou, pour mieux dire, à peine paraît-il en avoir souci; leur patrie commune, c'est cette terre qui les porte, ce ciel bleu dont le soleil les éclaire; leur nom, c'est celui d'homme avant tout autre. Appartiennent-ils aux temps modernes ou à l'antiquité, ces personnages qu'un David d'Angers représente à demi nus ? Qu'importe! Ce qu'il veut nous montrer, c'est un orateur qui défend la liberté, c'est un soldat qui meurt pour son pays; leur nom se lit peut-être sur la plinthe, mais ce dont le génie de l'artiste est garant, c'est que leur âme se lit sur leur visage et que leur cœur bat dans leur poitrine. Bien plus, nous voyons qu'un même art, la musique, par exemple, exprime des idées d'un ordre plus ou moins général et plus ou moins élevé, selon qu'il se rapproche ou s'éloigne des apparences de la réalité ; l'accompagnement par l'orchestre d'un chant interprété par la voix humaine semble y ajouter comme une explication philosophique qui dépasse le personnage et les conditions particulières du sujet.

Il n'est point d'art dont les ressources soient plus variées et plus propres à rendre les aspects les plus mobiles de la réalité que l'art d'écrire. C'est l'art humain par excellence; les formes, les couleurs, les sons inarticulés sont dans le monde extérieur, et il nous faut sortir de nous-mêmes pour nous les approprier; la parole est le bien propre de l'homme, c'est la manifestation distinctive de sa nature dans l'univers, et, comme il fallait l'attendre d'une pareille nature, c'est, dans le monde sensible, la plus profonde de toutes les empreintes que l'immatériel puisse laisser dans la matière. Il ne faut donc pas s'étonner si l'homme engage son être tout entier dans la parole, ses pensées les plus actuelles et les plus fugitives aussi bien que son fonds immuable et éternel, et s'il appartient sans réserve à ce signe qui n'appartient qu'à lui. Comme la chose signifiée dépasse toujours le signe, comme surtout la pensée ne saurait trouver de forme matérielle qui lui soit équivalente et lui suffise, l'esprit humain recourt parfois à d'autres arts pour essayer de compléter l'expression de ses idées ou de ses sentiments que la parole a laissée inachevée. Encore ne se sépare-t-il jamais complètement de son habituel interprète; c'est sa pensée déjà ébauchée par la parole qu'il confie à l'art, et, quand nous disons qu'un tableau est parlant, qu'une mélodie parle au cœur, que faisons-nous après tout que revenir à notre confident le plus familier et lui rap-

porter les émotions que l'œuvre d'art a fait naître en nous pour qu'il les rapproche encore, s'il se peut, de notre âme. Les autres arts peuvent nous accompagner plus loin dans nos rêves, la parole est la compagne de tous les jours, de tous les instants de la vie. Prenons-nous l'art pour guide, dans un de ces moments où notre souffrance ou notre joie est plus vive, où notre pensée s'élance vers la vérité et la beauté, plus lasse de ses ignorances et de ses imperfections, si nous tournons la tête, nous apercevons encore notre compagne derrière nous; elle nous suit comme elle peut, et, tôt ou tard, soit qu'elle presse le pas, soit que nous ne tardions pas à ralentir le nôtre, elle finit par nous rejoindre.

Mais une union aussi intime ne va pas sans une entière communauté de fortune. Plus que tout autre art, la littérature est exposée à partager les erreurs ou les illusions de l'esprit humain, elle le suit de trop près pour ne pas voir les choses sous le même jour que lui; elle ne peint pas ses pensées, elle les reflète; trop prompte à les lui interpréter pour lui donner, comme les autres arts, le loisir de les voir à distance et hors de lui-même, c'est en lui-même qu'elle les lui montre et sans lui laisser de recul. Les autres arts écrivent le commentaire de la vie, la littérature en est le texte même. Voilà pourquoi il lui est si difficile d'atteindre la nature; elle est tellement occupée du mouvement de la vie et de la succession des phéno-

mènes qu'elle a des peines infinies à démêler les causes et les principes.

La nature apparaît d'elle-même aux autres arts plus recueillis et plus retirés, comme le fond d'un beau lac dont les eaux sont tranquilles, dans ces formes, même du corps humain, dans ces harmonies de tous genres, dont l'agitation de la vie peut nous ôter parfois le sens, mais dont elle ne saurait troubler les lois ; la tâche de la littérature est double : avant de montrer la nature, elle doit la trouver. Aussi de combien de façons différentes ne la comprend-elle pas ! Est-ce l'homme de la tragédie, ou celui de la comédie, qui est l'homme véritable ? Molière prétend que la tâche du poète tragique est moins difficile que celle du poète comique, parce que l'un peut s'abandonner à son imagination, tandis que l'autre est tenu de peindre d'après nature. D'où vient pourtant que notre propre imagination soit d'accord avec celle d'un Corneille ? et ne faut-il pas que nous trouvions quelque chose de nous dans ses héros pour souhaiter, comme nous le faisons, de leur ressembler tout à fait ? D'un autre côté, cet homme que peint Molière avec tant de profondeur et de vérité et dans lequel nous ne nous reconnaissons que trop, est-ce l'homme tout entier ? Il peint d'après nature, dit-il ; fait-il pourtant autre chose, en réalité, que peindre les apparences ? Oui, voilà bien l'homme tel qu'il est dans le monde : mais est-il dans le monde tel que le voudrait sa

nature ? Quand on songe que les ridicules, les vices, les passions, sont les sujets ordinaires que traitent les poètes, et qu'il ne viendra jamais à l'idée d'un sculpteur de représenter un boiteux ou un bossu, on s'aperçoit que les poètes sont bien loin d'entendre l'étude de la nature de la même façon que les artistes. L'artiste étudie dans l'univers et dans l'homme en particulier l'œuvre de la nature, le poète cherche à montrer ce qu'elle devient sous l'action de la volonté et de la sensibilité humaines. Quelque soin que doive prendre un peintre, non seulement d'observer la physionomie, mais encore de se renseigner sur le caractère, la nature morale d'un personnage dont il fait le portrait, encore est-il que son travail est fait avant qu'il l'ait commencé, et que la nature s'est chargée précisément de donner elle-même aux traits de ce visage, à ce corps tout entier, l'expression, l'allure qui conviennent à ce caractère et à cette nature morale ; que l'ouvrage est d'une perfection dont l'œil ne saurait même se rendre entièrement compte, et que l'artiste le plus habile ne pourrait mettre son ambition qu'à ne point trop le gâter en le reproduisant. Qu'un écrivain entreprenne le même portrait, tout change pour lui. Tout d'abord, s'il veut nous faire connaître aussi l'apparence extérieure, le voilà forcé de rendre par des mots l'effet des colorations et des formes, et par cette nécessité de traduire le langage commun de la nature et de l'art, condamné à toutes

les inexactitudes des traductions. Mais de plus, tandis que le peintre laisse aux traits de la physionomie ces sens étendus et flexibles qui, sans exclure l'exactitude et la précision du caractère, ne font que l'envelopper dans une vérité morale plus large et lui laisser tout le jeu de la vie, l'écrivain prétend tout fixer, la physionomie par le caractère moral, et le caractère moral par la physionomie, rapporte tout à des faits qu'il connaît ou qu'il prévoit, enferme l'homme dans son histoire et la vie dans les bornes de la réalité, refait le jugement de la nature, car c'en est un que cette physionomie qu'elle donne à chaque homme, et rend son arrêt d'après les lois qui régissent la société, c'est-à-dire celles de l'opinion.

S'attachant à l'étude de la nature, l'art s'achemine graduellement, et comme en se laissant conduire, vers une représentation de la vie de plus en plus dégagée des conditions étroites auxquelles est soumise l'existence de chaque homme en particulier. Si, pour un peintre ou un sculpteur, un portrait est déjà une représentation de la nature, on comprend aisément que les chefs-d'œuvre les plus admirés de l'art antique ou de l'art moderne ne soient souvent que des figures de l'homme, sans sujet comme sans titre, et qu'on est forcé de désigner par la mention de quelque détail insignifiant. S'attachant à l'étude de l'homme et de l'usage qu'il fait de sa libre activité, la littérature perd la trace de la nature ; celle-ci res-

semble à une image que réfléchissent des eaux agitées, et qui monte et descend avec le flot qui la porte. La poésie cependant est riche en tableaux fidèles et animés qui retracent les mœurs particulières d'une époque, et aussi les travers ou les généreuses passions qu'on retrouve dans les hommes de tous les temps. Mais il est bien peu de poètes à qui nous puissions demander une image de l'homme, juste, exacte, qui le représente avec toutes les facultés nécessaires à la vie, prêt pour toutes les conditions, débarrassé de toutes les illusions, éclairé sur la vérité des choses et de sa propre nature, une âme qui convienne à ces corps que nous a légués la statuaire antique, une parole qui puisse sortir de ces lèvres.

C'est dans cette région des vérités constantes, limitée et déterminée par toutes les conditions naturelles de la vie humaine, l'amour de la vie, la recherche du bonheur, la souffrance, la faiblesse, la mort, que Montaigne maintient son observation et son art. Faire pourtant vivre l'homme à cette altitude, dans cette atmosphère plus pure mais plus raréfiée, c'est le plus beau triomple de l'art ; l'y faire vivre, l'y faire respirer aussi aisément, aussi naturellement que dans cette atmosphère basse et lourde des apparences, mais à laquelle il est habitué, c'est le propre de l'art de Montaigne.

CHAPITRE VI

DU SENTIMENT PERSONNEL

C'est la société qui déclare le *moi* haïssable, ce sont les convenances du monde qu'il choque. Que sont les convenances du monde, pour qui s'est promis de ne s'arrêter qu'à la vérité ? Était-ce à Pascal à s'en faire l'avocat ? C'est au moi que la morale s'adresse, à ce qu'il a de plus personnel et de plus intime, car c'est le moi seul qui est capable de faire le bien, ou, pour préciser davantage et ne tenir compte que de ce qui intéresse la morale, de le vouloir. Si nous sortons du for intérieur, si, dans les relations de société, nous cherchons ce qui peut offrir quelque solidité, nous sommes aussitôt ramenés au dedans ; c'est le moi que se propose de trouver toute amitié sérieuse, c'est dans le silence de son secret qu'elle veut pénétrer, c'est sa solitude qu'elle voudrait charmer. On dira peut-être que le moi n'est pas la même chose que la personnalité, qu'en tout cas l'usage est de donner au moi un tout autre sens qu'à la conscience et au cœur. Montaigne fait la confusion volontairement, il la voit, il la signale, et il trouve que c'est le monde qui a tort

de distinguer. Il entend garder au moi toute la force du sens de ce mot, moins le discrédit ; il se méfie de cette conscience, personnage grave autant qu'avisé, qui ne se montre que rarement, et n'intervient, pour répondre des actions du moi, qu'à des heures choisies ; il se méfie de ces amitiés où l'empressement même à donner tout son cœur fait paraître que le cœur n'est pas tout, et qu'il reste au moi, pour songer à ses intérêts propres, d'autres régions plus paisibles. Oui, c'est bien le moi qu'il rend responsable devant la morale et qu'il engage dans les liens de l'amitié : une conscience toujours présente, *Me, me, adsum qui feci*, un cœur tout grand ouvert, c'est le *je*, la personnalité qui se nomme tout haut pour que les autres sachent qu'elle est là, tout bas pour qu'elle-même n'en ignore. Le *moi,* pour tout dire, c'est, dans les *Essais*, la part de chacun à l'être, la mesure des dons qu'il a reçus et de l'usage qu'il en a fait, la nouveauté qu'il apporte dans le cours uniforme des choses : *eadem sunt omnia semper ;* c'est, en un mot, la vie, et par là l'objet en même temps que le principe du sentiment artistique.

Le livre de Montaigne, ainsi que ceux, en bien petit nombre, que l'humanité adopte pour toujours, correspond à une phase particulière de la vie. Lorsqu'un fruit, grâce aux principes vivifiants de l'atmosphère et aux sucs du sol, est venu à maturité, il semble s'isoler de tout ce qui l'entoure ; la nature,

après l'avoir nourri avec tant de soin, l'abandonne à lui-même ; il n'attend plus rien ni des rayons du soleil, ni des fraîches ondées ; les liens par lesquels il tient à l'arbre ou au cep se relâchent, c'est maintenant un tout complet, qui a un nom, une forme, une saveur, un usage particulier. Il vient de même dans la vie de l'homme un temps où tous ces liens qui rattachaient son existence à une foule d'autres finissent par se rompre. Suivant la condition de chacun et son mérite propre, ces dépendances sont plus ou moins nombreuses, cessent plus tôt ou plus tard. Elles font l'insouciance et la gaieté de l'enfant qu'elles protègent contre les souffles trop rudes pour lui de la réalité ; le jeune homme, à qui elles sont encore salutaires, en cherche avec passion de nouvelles pour remplacer celles dont le rôle est terminé ; cette tête indocile ne demande en réalité qu'un joug où elle puisse s'appuyer ; besoin d'aimer, besoin d'admirer, qu'est-ce après tout sinon l'instinct de la vigne qui cherche un soutien ? Mais enfin un âge arrive où les soutiens viennent à manquer ; jusque-là l'homme ne ressentait au plus que le contre-coup de la vie ; d'autres cœurs recevaient les premiers chocs et les lui amortissaient, d'autres volontés prenaient les décisions, d'autres intelligences portaient la responsabilité de la pensée ; il se voit découvert de toutes parts ; il a épuisé les conseils de l'expérience, et, s'il est encore des vieillards qui le précèdent sur le

chemin de la vie, le plus souvent leurs yeux sont usés ; il a recueilli les quelques leçons utiles de la science et du talent. Des deux grandes forces humaines qui lui sont extérieures, il a reconnu que l'une, l'opinion, ne se compose que d'unités ; l'autre, le mérite, se ramène, en fin du compte, à une originalité personnelle et incommunicable. D'une part, en même temps que les lignes de sa personnalité s'arrêtent, elles l'enferment et l'isolent ; de l'autre, il n'aperçoit plus autour de lui un monde vague et flottant, que ses espérances et ses rêves, pareils à ces vapeurs légères qui, dans l'espace, se dilatent à l'infini, pouvaient emplir tout entier, mais des êtres consistants, distincts et différents les uns des autres ; il sent maintenant que cette vie extérieure, où, jusqu'à son entier développement, il puisait ses forces comme en un fonds dont il démêlait mal sa propre vie et que peut-être il lui préférait, ne lui appartient pas, il aperçoit de nouveaux venus qui l'écartent pour puiser à leur tour ; tout l'avertit que la tâche de la nature est terminée et que la sienne commence.

Cette tâche de la vie personnelle, Montaigne, né artiste, se l'est proposée sous une forme sensible, vivante elle-même ; il s'est mis à écrire les *Essais*. Chez les autres hommes, lorsque le sentiment personnel se révèle, il modifie la vie, sans cependant en changer l'emploi ; chez Montaigne, il a tant de puissance, qu'il se suffit à lui-même et qu'il absorbe

toute la force vitale. Ailleurs, c'est une source cachée qui se répand par des canaux secrets dans l'activité ; Montaigne, dès qu'il l'a sentie sourdre, a remué toutes les terres pour lui déblayer la voie et la faire couler à ciel ouvert. Il était si curieux du spectacle de la vie et le courant de la vie humaine a si peu de force, qu'il ne pouvait lui suffire de l'entendre couler sous le sol ; au milieu du fracas étourdissant du monde, on ne l'entend bientôt plus ; il a voulu pouvoir, en même temps que l'écouter, le suivre des yeux. Mais il faut se rappeler sans cesse, en lisant Montaigne, que sa manière de dire n'est que le reflet de sa manière de faire, qu'écrire les *Essais* ce n'est pour lui que marcher sur le bord du ruisseau, et que sa vraie vie coule entre les deux rives. Ce n'est pas seulement pour la raconter qu'il lui fait un lit à ciel ouvert, mais pour la vivre. Ne parler que de soi était déjà passablement audacieux, et il a dû se défendre sur cet article ; mais qu'est-ce au prix de ne vivre que pour soi ? Oh ! puissance merveilleuse de l'art, sans rapport et sans analogie avec les autres effets de l'activité humaine ! On cherche à l'analyser pour la mieux connaître, on s'égare. Il semble bien légitime de distinguer en Montaigne ce qu'il a dit de ce qu'il a fait, on ne le peut ; nul ne peut parler de lui que lui-même ; c'est lui qui a trouvé les mots et le ton appropriés ; c'est de lui qu'il faut apprendre qu'il ne vit, « parlant en révérence », que pour soi. Il se plaît à

jouer avec ces reproches d'égoïsme et d'indifférence qu'il prévoit et qu'on n'a pas manqué de lui faire dans tous les temps ; c'est lui rendre service que de l'accuser et lui dire des injures, puisque c'est lui fournir l'occasion de parler de lui, c'est risquer de lui faire tort que d'essayer de le défendre ; il faut le laisser plaider lui-même sa cause ; non qu'il veuille, comme d'autres, pour émouvoir ses juges, montrer les blessures dont son âme a souffert dans cette vie cachée et retirée, mais il est de la famille de ces hommes qui peuvent dire : Je chante, je joue du piano, je dessine, je fais des vers, d'un air aussi tranquille et satisfait que d'autres : Je laboure, je bâtis des maisons, je fais du commerce, j'invente des machines utiles à l'homme. Je ne pense qu'à moi, dit Montaigne, comme l'Arioste eût pu dire : Je ne pense qu'à Roland.

« On me reproche de parler trop de moi, je reproche aux hommes de ne penser pas seulement à eux-mêmes. » Ce n'est pas là une boutade, c'est le fond de la pensée de Montaigne. La Rochefoucauld se plaint de ne rencontrer partout que des égoïstes; Montaigne de n'en voir nulle part. La Rochefoucauld est un homme du monde à qui le moi fait peur ; toujours préoccupé du sien, il est toujours en garde contre celui des autres. La vertu, d'après lui, n'est qu'un déguisement sous lequel se cache l'amour-propre. C'est là qu'il s'arrête, à cet amour-propre

qu'il redoute chez lui comme chez les autres : chez lui sa conscience s'en alarme, chez les autres sa vanité. Il triomphe d'étaler toute cette suite de masques variés que prend l'égoïsme, et de le forcer à paraître sous ses traits véritables. Montaigne s'approche, et soupçonne que La Rochefoucauld s'est peut-être arrêté trop tôt ; si l'amour-propre n'était qu'un masque sous lequel l'homme se cache, non plus seulement aux autres, mais à lui-même ? Et, à son tour, il aligne, à côté de toutes les fausses vertus de La Rochefoucauld, toute une suite, non moins nombreuse ni moins variée, de faux amours-propres. Où La Rochefoucauld montre l'homme qui se cherche, Montaigne le montre qui se fuit. Ce souci constant de son intérêt, ce soin de ménager ou sa fortune ou sa réputation, cette modestie qui n'est qu'un orgueil raffiné, ces mystérieux abîmes où l'amour-propre se dérobe à ses propres regards, ne sont pour Montaigne que les artifices de cette indigence qui fait le fond de la nature humaine et que l'homme ne veut pas s'avouer. La Rochefoucauld n'indique point de remède à ce mal subtil qui, suivant lui, empoisonne tous les sentiments du cœur humain, à l'insu même de l'homme, il semble croire qu'il n'en existe point. On ne sait si l'homme accepterait celui que Montaigne propose, et Montaigne en doute : c'est de porter la lumière dans ces mystères, dans ces retraites, en apparence impénétrables ; c'est de forcer l'homme à

se trouver, puisqu'il se cherche, et, si après cela il le peut encore, à s'aimer.

Il y a une cause à tous ces mensonges, ces duplicités, ces dissimulations, ces ruses de l'égoïsme : c'est qu'il est le produit de deux principes contraires, l'instinct naturel qui attache l'homme à son être propre, et l'impuissance, qu'il ne tarde pas à éprouver, de vivre de son propre fonds. Obligé d'emprunter au dehors, il travaille de toutes ses forces à faire siens ces acquêts étrangers, à se les assimiler, ou, s'il n'y peut parvenir, à passer lui-même tout entier dans l'objet de sa passion. C'est ainsi que, dans les emplois, dans les dignités, parmi les richesses, ou seulement dans la poursuite qu'on en a entreprise, on finit par oublier cet être pauvre et misérable qu'on espérait satisfaire et qui n'a jamais cessé de se plaindre ; ne vous étonnez pas que cet ambitieux, pour obtenir ou garder une charge, foule tout aux pieds, honneur, affections, conscience ; car c'est son moi qui reparaît ; il ne veut plus le connaître, il ne le connaît plus.

Il est certaines natures privilégiées qui sentent moins que les autres cette indigence de l'être humain. Elles ont été si libéralement dotées qu'elles ont besoin de faire réflexion sur ce qu'elles ont de commun avec les autres hommes, pour ne pas oublier qu'elles n'échappent pas à la misère essentielle de l'humanité, tant les apparences de leur caractère

propre et de leurs facultés si aisément fécondes leur inspirent d'autres sentiments.

Être capable de passer sa vie entière dans la solitude d'un atelier ou d'un cabinet de travail, tirer de sa pensée des œuvres destinées à occuper, à charmer, peut-être pendant des siècles, des milliers de cerveaux humains, quelle prédisposition à goûter ces préceptes de Montaigne sur la vie personnelle ! Montaigne a inventé un art tout exprès pour les pratiquer. C'est un art sans matière, sans métier, sans occupation du corps, sans même aucun tour déterminé et spécial donné à l'activité intellectuelle et propre à reposer l'âme : Montaigne travaille toujours en pleine vie morale. Ce qui repose les autres artistes de la solitude et de la vie personnelle, c'est le don, c'est le bonheur de suivre leur vocation, de se livrer à leur goût, d'exercer leur talent ; le pinceau ou l'ébauchoir à la main, les heures passent sans qu'ils s'en aperçoivent ; ce qui repose Montaigne de la solitude, c'est de se sentir seul ; ce qui le repose de la vie personnelle, c'est le sentiment personnel ; l'isolement a pour effet ordinaire une certaine langueur des facultés et comme un arrêt dans la vie de l'esprit et du cœur ; lorsque l'ennui de l'isolement menace de gagner Montaigne, il plonge plus avant ; tout à coup, comme au fond de ce lac où la dame disparut en emportant le petit Lancelot, Montaigne entend et voit des merveilles ; c'est, au milieu des eaux dor-

mantes, l'animation extraordinaire du moi ; c'est, dans le silence de ces profondes retraites, cette voix, tantôt charmante et douce comme celle d'un ami, tantôt grave et éloquente comme celle d'un juge.

Il est singulièrement étrange que l'homme, seul avec lui-même, dans ces profondeurs de la personnalité et de la sincérité, soit forcé de se demander : Qui suis-je? Il s'est trouvé perdu dans le monde, et, pris d'effroi, s'est réfugié en lui-même : non seulement il s'aperçoit qu'il peut encore se dédoubler, qu'il est à la fois le refuge et le réfugié, mais, dès qu'il peut parcourir du regard sa retraite, il y voit de l'ombre de tous côtés. Il est chez lui, et le logis lui est inconnu. « Je pense, donc je suis », et le philosophe, satisfait de la solidité de cette assise, continue à élever son édifice. Le moi est la première pierre, mais désormais immobile et invisible sous ces constructions qui ne vont plus cesser de grandir. « Je suis, mais qui suis-je? », et l'artiste entreprend, non pas de s'expliquer, mais de se connaître.

Le propre de l'esprit philosophique est de distinguer l'observateur du sujet observé, la raison du moi sensible; le propre du sentiment artistique est de les confondre. L'art a pour but, non pas d'éclairer tous les enfoncements obscurs de la vie, mais de la représenter comme elle lui apparaît, avec les ombres aussi bien qu'avec les lumières. L'art, c'est la voix de

l'écho. Une voix s'élève et interroge; c'est le moi, c'est la vie; une voix répond, c'est la même, mais qui vient de plus loin, qui revient de l'ombre et des profondeurs de la vie. Moi, qui vis, qui pense, qui souffre, qui aime, qui espère, qui suis-je? Et toutes les voix de l'art répètent pour toute réponse, chacune à sa façon et dans sa langue propre : Je suis un être qui vis, qui pense, qui souffre, qui aime, qui espère. Le moi reconnaît sa voix avec bonheur; c'est bien lui qui est là-bas, puisque de là-bas c'est sa voix qui répond; elle ne lui rapporte, il est vrai, que son ignorance et sa plainte; mais, comme le son répercuté par l'écho, elle n'a plus le même timbre et parle des langues nouvelles qui le ravissent. Oh! quelles sont donc ces régions jusqu'où peut s'étendre, jusqu'où s'étend la vie du moi, et où les voix de l'âme s'imprègnent d'un tel charme!

Montaigne essaie d'obliger la voix à faire les réponses dans le même langage que les questions : d'autres se chantent, il veut se dire, c'est en cela que consiste son art. Attirer le moi lointain et obscur au jour et à la vie pratique, telle est son entreprise. « Connais-toi toi-même », c'est par là que la philosophie et la science confinent à l'art; il les ramasse tout entières sur la frontière commune, pour les faire passer dans le domaine du sentiment artistique, en d'autres termes, celui du moi. Quand une fois il a réussi à les y amener, elles sont ses prisonnières; qui

peut commander, enseigner, savoir chez lui, hors lui seul ? Que lui importe alors l'autorité d'Aristote! « Je ne reconnais pas mes mouvements dans Aristote. »

Si nous cherchons quels sont les hommes que nous connaissons comme Montaigne a voulu se connaître, directement, par eux-mêmes, par les traits les plus originaux de leur nature, par des traits qu'il serait impossible de retrouver en d'autres hommes, par une suite de confidences qui nous font assister à leur vie et nous apprennent tous les changements par lesquels ils ont passé, nous nous rendons facilement compte qu'il n'en est pas d'autres que les artistes, et que ces confidences sont leurs œuvres elles-mêmes. « Chose étrange! je renvoie mes plus féaux amis à une boutique de libraire. » C'est, en effet, à la boutique du libraire ou du marchand de tableaux que les meilleurs amis des artistes doivent aller chercher leur pensée la plus intime; et là, amis ou inconnus, comme nous pouvons tous entrer, nous pouvons tous avoir part à la confidence. Rien ne rehausse plus le prix du talent, rien ne rend le génie plus digne d'admiration, que ce privilège d'être le seul interprète fidèle, ou, pour employer un mot de Montaigne, le seul « truchement » autorisé de l'âme. Chacun en a fait l'épreuve. Dès qu'on touche aux choses du cœur, dès qu'on veut faire part de sa vie, par une conversation, par une lettre, fût-ce à l'ami le plus cher et de la façon

la plus simple, la voix hésite, la main tremble, on s'aperçoit avec douleur qu'on ment à force de vouloir être sincère, qu'on déclame à force de vouloir être simple; on se demande comment on peut éprouver tant de peine à dire ce que l'on sent si bien ou ce que l'on croit si bien sentir; on reconnaît vite qu'en cherchant à l'exprimer on le sent mieux encore, on commence à entrevoir les profondeurs de la vie morale, on découvre le cœur humain dans son cœur, on en éprouve des impressions confuses d'étonnement, d'effroi, de fierté, d'attendrissement; on comprend en même temps quel est l'objet de l'art, comme il est voisin de nous, comme il nous écoute, alors que nous croyons que personne ne nous entend; comme il nous devine, alors que nous cherchons encore; comme il rend et comme il complète notre pensée; on ouvre ensuite un livre de génie et on le lit en pleurant. Ce que nous appelons le génie de Racine, ou du Tasse, ou de Mozart, ou de Raphaël, n'est que la faculté de lire et de nous aider à lire dans l'âme.

C'est ordinairement quelque intérêt sensible qui éveille chez la plupart des hommes cette curiosité des choses de l'âme : le désir du bonheur, l'amour, la souffrance, ou, au contraire, la joie et l'amour de la vie; et c'est aussi à l'étude et à la peinture de ces sentiments que s'appliquent en général la poésie et les beaux-arts. Les inquiétudes de l'âme sont, il faut en convenir, une sorte de luxe qu'interdit habituelle-

ment à la plupart des hommes tantôt la misère de leur condition matérielle, tantôt celle de leur vie morale. Une promenade à la campagne, une soirée passée au théâtre, un concert, un livre de poésie, ne sont pas seulement ce qu'ils paraissent tout d'abord, un repos des travaux ou des tracas quotidiens; que de pauvres âmes captives goûtent avec délices ce moment de liberté, et écoutent avidement ce que disent d'elles les violons de l'orchestre ou les arbres de la forêt!

Montaigne voudrait que ce désir de nous connaître nous-mêmes, que certains sentiments font naître en nous, fût notre disposition constante et s'étendît à toutes nos pensées et à tous nos actes; nous avons nos heures de poésie; le livre de Montaigne, en apparence si prosaïque et si terre à terre et que nul n'aurait l'idée d'ouvrir à ces heures-là, ne tend à rien moins qu'à mêler la poésie et l'art à la vie tout entière. L'art de Montaigne est un art de ménage et d'usage courant; ce n'est pas seulement parce qu'il est modeste et familier, mais il a une vertu singulière pour pénétrer l'âme; il n'était nullement question de poésie au début; on sent, à la fin, qu'on en est enveloppé de toutes parts. On s'est habitué à tout observer autour de soi et à s'observer soi-même en toutes circonstances; tout intéresse au dehors et au dedans; on a pris un tel goût de la vérité qu'on la cherche partout; on s'interroge, on s'examine sans

cesse; ce n'est plus seulement l'amour ou la mélancolie qui font rêver; le moindre bruit du gîte fait éclore un songe.

Montaigne ne se propose que de connaître Montaigne; s'il rejette l'autorité d'Aristote, c'est qu'après tout Aristote a beau « avoir tout dit, avoir tout vu », il est certain qu'il n'a pas connu Montaigne. Montaigne invite donc chacun de nous à étudier sa propre nature, ses penchants, la mesure de ses forces, ses qualités aussi bien que ses défauts. Il donne l'exemple, et fait son portrait à vingt reprises différentes. Bientôt, sans pourtant quitter jamais ce sujet sur lequel nul ne saurait prétendre à lui en remontrer, il élargit son observation; ce n'est plus seulement Montaigne qu'il peint, mais l'homme lui-même. Par un progrès ménagé insensiblement avec une souplesse que la naïveté seule peut lui donner, il conclut d'un de ses actes à reconnaître en lui une disposition permanente; de là, gagnant pays peu à peu, il la retrouve chez ses connaissants et ses parents, chez l'ami lecteur, et arrive enfin jusqu'à l'homme. « Quand je me trouve convaincu par la raison d'autrui, d'une opinion fausse, je n'apprends pas tant ce qu'il m'a dit de nouveau et cette ignorance particulière, ce serait peu d'acquêt; comme en général j'apprends ma débilité et la trahison de mon entendement. » Ce n'est encore ici que Montaigne; toutefois, le fait particulier s'est transformé en trait de caractère, et la mobilité de la

vie est fixée sur la toile. « D'apprendre qu'on a dit ou fait une sottise, ce n'est rien que cela ; il faut apprendre qu'on n'est qu'un sot, instruction bien plus ample et importante. » On le voit, Montaigne n'est déjà plus seul en cause ; si l'ami lecteur le veut, rien ne l'empêche de prendre sa part de l'instruction. « C'est par expérience que j'accuse l'humaine ignorance, qui est, à mon avis, le plus sûr parti de l'école du monde. » Voilà enfin l'homme lui-même en même temps que Montaigne, et l'œuvre d'art est achevée.

Cette façon de généraliser, sans jamais perdre de vue la réalité, n'est autre chose que la méthode artistique. C'est toujours cette tendance à vouloir atteindre, à tout instant et sans admettre de délai, l'unité et la plénitude de la vie : on s'aperçoit qu'on a fait une fausse démarche, on déclare donc aussitôt qu'on est incapable de prendre un bon parti et de trouver la vérité ; quoi d'étonnant, puisqu'on n'est qu'un homme ; et, pour un verre qu'on vient de casser, on veut autant de mal à la raison humaine que Pascal. En réalité, ce n'est pas l'idée qui est dans l'esprit qui devient plus générale ; mais le sentiment, tout en restant personnel, ce qu'il ne saurait cesser d'être, remplit toute l'étendue que peut avoir l'idée. On ne dégage pas seulement un trait commun de la suite des observations qu'on a faites sur un plus ou moins grand nombre d'hommes ; on sent en soi l'homme tout entier.

Ainsi, malgré la prudence et la réserve avec les-

quelles Montaigne limite son étude, il trouve l'homme en lui, puisqu'il est homme et ne peut apprendre à se connaître qu'en apprenant à connaître l'homme. Voilà pourquoi, après avoir passé sa vie à ne penser qu'à lui, à s'observer, à faire son portrait, à le corriger, il déclare que « plus il se hante, moins il s'entend en lui. »

A la vérité, ce qui le surprend, ce n'est pas qu'il soit si difficile de connaître l'homme, mais qu'en se bornant à tâcher de se connaître lui-même, il n'ait pas réussi à tourner la difficulté. Vouloir « s'entendre en lui, non en Cicéron », « s'étudier plus qu'aucun autre sujet », faire de cette étude « sa metaphysique, sa physique », ce n'était pas autre chose que laisser de côté la science et se confier au sentiment artistique. Il est loin de regretter le parti qu'il a pris. S'il est étonné de « la profondeur et variété infinie » qu'il découvre tous les jours dans sa nature, si « son apprentissage n'a eu d'autre fruit que de lui faire sentir combien il lui reste à apprendre », au moins est-il assuré de ne s'être pas fourvoyé et de ne pas perdre sa peine, comme tant de philosophes et de savants, à chercher à connaître un homme imaginaire.

Ce sujet qu'il étudie change sans cesse ; pour savoir ce qu'il est aujourd'hui, il ne peut répondre de ce qu'il sera demain, et par conséquent même aujourd'hui il ne le connaît pas tel qu'il est véritablement, puisqu'il n'y peut découvrir ce qui doit le faire changer de-

main; mais le sujet qu'il étudie est bien celui qu'il veut connaître; tout ondoyant, tout obscur, tout impénétrable, tout décourageant qu'il soit, il est là sous ses yeux; le voir, même enveloppé d'ombre, se sentir en face de la vie, n'est-ce donc rien? Demandez-le au peintre, au sculpteur, au musicien, au poète, qui emploient tout leur génie à essayer de s'y maintenir. Montaigne ne trouve pas d'images assez vives pour exprimer la joie qu'il éprouve à ramasser toute son attention sur le mystère de la vie, et, à défaut d'en découvrir l'explication, à sentir qu'il la possède en lui-même. « Le monde regarde toujours vis-à-vis : moi, je replie ma vue au dedans. » C'est qu'en effet cette vie que Montaigne a sous les yeux, c'est la sienne; ces obscurités, ces profondeurs, où le regard du philosophe essaie en vain de plonger, c'est en lui qu'il les découvre; le sentiment de l'artiste atteint encore, si confusément que ce soit, ce qui échappe aux recherches du savant. L'homme, en tout cas, peut s'enorgueillir de ce qui désespère l'observateur et ne donne que plus de prix à sa vie; c'est au nombre infini et à l'extrême sensibilité de toutes ces fibres que l'être tout entier doit cette liberté et cette souplesse d'allures; c'est au fond de ces abîmes mouvants du cœur humain, du cœur de chacun de nous en particulier, que s'opère cette alliance mystérieuse de la personnalité et de la nature commune à tous les hommes; la vie, si lumineuse et si simple, est faite de

tous ces mystères et de toutes ces complications.

Les conclusions de Montaigne se rapportent à ce double aspect de la vie. D'une part, l'intelligence ne peut ni pénétrer toutes ces profondeurs, ni démêler toutes ces complexités, ni saisir toute la délicatesse de ces rapports, ni surtout fixer cette mobilité, loi étrange et contradictoire de la condition de l'homme ici-bas, par laquelle l'être lui échappe sans cesse, sans laquelle il ne saurait y atteindre; il faut donc s'étudier toujours, puisqu'on ne peut parvenir à se connaître, il faut donc s'étudier toujours, puisqu'on change toujours. Être content et sûr de soi, résoudre hardiment, parler avec décision, voir clair en tout, c'est montrer qu'on ne voit même pas les difficultés de cette étude; avoir, au contraire, le sentiment de son ignorance, c'est le signe qu'on y a fait quelque progrès, puisque c'est le signe qu'on a le sentiment des « profondeurs infinies » de la vie.

D'autre part, puisque ce sentiment de son ignorance avertit l'homme qu'il est moins éloigné du véritable sentiment de la vie, il ne peut lui inspirer que des pensées et des actes conformes à la vérité et à la nature. Si, en s'étudiant soi-même, on n'apprend pas à se connaître, on apprend à vivre; l'homme ne saurait prétendre à la science de la vie, mais il y a un art de la vie, et Montaigne ne cesse de s'y exercer. Tout en confessant ingénument qu'il a échoué dans le projet qu'il a formé d'arriver à se connaître, il a

pourtant conscience d'avoir trouvé quelque avantage à s'étudier; tandis qu'il cherche à le démêler et à nous l'expliquer, rien n'est plus curieux que de l'entendre nous raconter comment on devient artiste et comment il l'est devenu lui-même. L'usage de ce mot d'artiste, au sens étendu que nous lui donnons aujourd'hui, lui est bien étranger; il fait cent tours pour arriver à exprimer son idée; ce qui est surtout remarquable, c'est la facilité avec laquelle il passe de la morale à l'art, de sa vie à son ouvrage, expliquant qu'il n'a pas cherché à mettre autre chose dans l'un que dans l'autre; ce « jugement », ce « sens » qui est la seule qualité qu'il découvre en lui, est à la fois le sens de la vie et celui de l'art.

Étrange faculté, la plus vulgaire et la plus rare! « Il ne fut jamais crocheteur, ni femmelette qui ne pensât en avoir assez pour sa provision »; et c'est à elle qu'il faut rapporter ce que Montaigne se contente d'appeler « les simples productions de l'entendement », et ce qui, en réalité, n'est autre chose que le génie artistique. Il en parle avec modestie, parce qu'en même temps qu'il le définit en général, il analyse sa propre nature, et surtout parce qu'il y trouve ce bon sens et ces idées générales, qui sont le lot de tous les hommes, mêlés aux dons et aux talents, qui sont le privilège d'un petit nombre; mais il laisse échapper aussi de fortes et belles expressions qui marquent qu'il en voit bien tout le prix, et il le dis-

tingue trop nettement de tout le reste pour qu'il soit possible de s'y tromper. Ce n'est ni « la science », ni même « le style » ; c'est ce qui est si près de la vie qu'on le confond avec elle, ce sont ces pensées et ces expressions si simples et si vraies que « chacun pense qu'il était en lui de les rencontrer toutes pareilles, et en aperçoit malaisément le poids et la difficulté ».

Dans tous les arts, dans tous les chefs-d'œuvre, le fond, l'excellence consiste toujours dans cette expression, sincère, juste, de la vérité et de la nature, quel que puisse être le sujet particulier traité par l'auteur. Mais, le plus souvent, ce sont les mérites accessoires et techniques qui frappent surtout le vulgaire ; le romancier ou l'auteur dramatique, le peintre, le musicien, le poète présentent la vérité sous des dehors si séduisants que l'œil, l'oreille, le cœur ou l'imagination peuvent s'attarder longtemps aux apparences avant que l'âme n'atteigne le fond. Dans l'œuvre étrange de Montaigne, la vie et la vérité n'ont d'autre costume que celui sous lequel « crocheteurs ou femmelettes » sont accoutumés à les voir dans la réalité ; comment voulez-vous qu'ils lèvent seulement les yeux de leur ouvrage pour regarder ce qu'ils croient si bien connaître ? « Ainsi, c'est une sorte d'exercitation, de laquelle on doit espérer fort peu de recommandation et de louange, et une manière de composition de peu de nom. Et puis, pour qui écrivez-vous ? Les

savants, à qui appartiennent la juridiction livresque, ne connaissent autre prix que de la doctrine... si vous avez pris l'un des Scipions pour l'autre, que vous reste-t-il à dire qui vaille ?... Les âmes communes et populaires ne voient pas la grâce et le poids d'un discours hautain et délié. Or, ces deux espèces occupent le monde. La tierce, à qui vous tombez en partage, des âmes réglées et fortes d'elles-mêmes, est si rare, que justement elle n'a ni nom, ni rang entre nous. »

Ces âmes rares, qui appliquent à des objets intellectuels ce sens de la vie commun à tous les hommes, qui ont un autre « procéder » que celui de l'érudition et de la science, qui tirent leurs raisons du simple discours naturel, qui traitent des sujets « vulgaires, communs et populaires », qui trouvent leurs forces et leurs ressources en elles-mêmes, ne sont-ce pas celles des artistes ? Faute de pouvoir les appeler par leur nom qui manque encore à la langue, Montaigne énumère un à un de la façon la plus instructive tous les éléments dont se compose le sentiment artistique, d'après l'expérience personnelle qu'il en a faite. C'est d'abord le peu d'estime qu'il a de lui-même, et cette disposition, étrange et contradictoire en apparence, qui le porte à ramener à soi toute son affection et toutes ses pensées et en même temps à ne pas se lasser de condamner son insuffisance : besoin de marquer sa pensée d'une empreinte originale, idée d'une

perfection à laquelle on désespère d'atteindre, traits caractéristiques de l'âme de l'artiste. C'est ensuite cette « capacité de tirer le vrai », ce sentiment de la vérité et ce don de la peindre, qui lui ont inspiré ce dessein de faire son portrait et de nous retracer le cours de ses « cogitations », et lui permettent aussi de « juger passablement des autres » : « Il m'advient souvent de voir et distinguer plus exactement les conditions de mes amis qu'ils ne font eux-mêmes : j'en ai étonné quelqu'un par la pertinence de ma description. Pour m'être, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui, j'ai acquis une complexion studieuse en cela ; et, quand j'y pense, je laisse échapper autour de moi peu de choses qui y servent, contenances, humeurs, discours. » Grâce à « ces imaginations générales », il découvre, en lui-même et dans tel ou tel caractère particulier ce qui est de tous les hommes et de tous les temps, et, ces vues générales, à la différence de celles des savants et des philosophes, sont « toutes naturelles et toutes siennes » ; il les a produites « crues et simples » ; « elles naquirent, par manière de dire, avec lui. » Ces facultés originales ont été développées et fortifiées par ce goût de l'harmonie et de la mesure, cette ambition de ne se recommander que par « l'ordre », « le règlement », mérites artistiques entre tous, et le soin qu'il a pris de joindre à l'étude de la nature celle de l'antiquité, appuyant ses idées personnelles « des

saints exemples des anciens et de l'autorité d'autrui. »

Descartes, au commencement de son entreprise et pour mieux s'assurer la liberté de la recherche et presque celle de l'erreur au moins momentanée, se trace une morale provisoire. C'est une précaution qu'il n'était pas possible à Montaigne de prendre. « Nous marchons tout d'un train, mon livre et moi. » Toute méditation, toute recherche philosophique, historique, poétique, toute analyse morale, toute rêverie se tourne chez Montaigne en manière de vivre qu'il essaie aussitôt. Pour se rendre compte de ce que valent les opinions qu'il rencontre dans ses lectures ou les fantaisies de son imagination, il lui faut toujours un modèle vivant, et il en a toujours un à sa portée, qui est lui-même. Il nous en avertit « dès l'entrée », son but est de se peindre, et il adopte, pour faire son portrait, le même système que Rembrandt; « il chausse son âme à tous les biais », comme Rembrandt se coiffe de toutes les toques, se pare de tous les colliers, de toutes les boucles d'oreilles qu'il trouve chez le brocanteur. Il était en train de discuter le système d'un philosophe, de raconter un trait de la vie d'un grand homme, tout à coup il disparaît, laissant là l'explication ou l'histoire commencée; un instant après on le voit revenir « en Carnéade ou en Caton ».

Si c'est sa méthode favorite d'éprouver ainsi sur lui-même toutes les manières de penser ou de vivre,

on devine aisément avec quelle sincérité passionnée il a dû s'abandonner à son sentiment personnel, c'est-à-dire à cette impression tout originale, toute propre qu'il recevait de la vie, et expérimenter pour son compte la façon d'être homme de chaque homme. Il ne s'agissait plus cette fois du sentiment d'autrui sur un sujet plus ou moins indifférent, ni d'une épreuve ou d'un jeu; le sentiment, c'était de tous les siens, celui auquel son esprit ombrageux se confiait le plus, celui auquel il ne pouvait refuser de se confier; le sujet, c'était lui-même, c'était « son essence »; le jeu, c'eût été de s'en tenir aux développements philosophiques ou littéraires; l'épreuve, enfin, n'était autre que celle que tout homme commence le jour où il vient au monde, une fois engagé, on n'a d'autre moyen de l'abandonner que de se jeter dans la vanité ou le mensonge: encore faut-il finir par la reprendre, et, bon gré mal gré, on l'achève à la mort en toute sincérité, ainsi qu'on l'a commencée.

Pour donner une expression à ce sentiment de sa vie propre et à toutes les vicissitudes par lesquelles il pouvait passer, Montaigne ne pouvait ni pétrir des images d'argile, ni inventer des personnages de roman, il y eût eu dédoublement: du moment où un sentiment est de telle nature que celui qui l'éprouve peut le prêter avec vraisemblance à un autre homme, il ne rentre plus dans la classe de ceux que Montaigne entreprenait d'exprimer. Il n'était qu'une matière pos-

sible pour cette œuvre d'art d'un genre inconnu, la vie même de l'artiste. La vie et le livre de Montaigne ne sont que la forme artistique qu'a revêtue son sentiment personnel.

La couleur ou le dessin d'un peintre, le modelé d'un sculpteur, le style d'un musicien ou d'un écrivain, autant d'expressions par lesquelles se traduit le caractère personnel de telle ou telle nature. Pour trouver l'expression de la sienne, ce n'est ni aux beaux-arts, ni aux lettres que s'est adressé Montaigne, mais à la morale; son chef-d'œuvre, c'est son égoïsme.

Tantôt il parle comme un égoïste : il ne veut vivre que pour lui, tantôt comme un moine : il veut se détacher de tout. Il semble que ces deux langages et ces deux régimes de vie devraient se contredire; chez certains individus ils se complètent, et, en se fondant l'un dans l'autre déterminent un caractère original, celui de l'artiste. La pensée de l'égoïste s'arrête aux satisfactions que le monde peut offrir à sa vanité ou à son intérêt, et n'arrive pas jusqu'au sentiment personnel; le détachement du moine le dépasse. Tout quitter, non parce qu'on renonce à tout, mais pour tout retrouver en soi-même; s'enfermer dans la retraite, non par dégoût de la vie, mais pour la mieux goûter; mépriser les richesses, non par amour de la pauvreté, mais pour en jouir sans être tourmenté par la crainte de les perdre; renoncer

à l'ambition, pour pouvoir dans la solitude « se jeter aux affaires d'État et à l'univers » librement et sans aucune entrave ; ne penser qu'à soi, non pour se complaire en soi-même et s'admirer, mais pour s'observer et se peindre ; tenir la bride à ses passions pour les forcer à se tourner en goûts qu'on puisse gouverner à son gré ; s'obstiner à n'être rien pour rêver à tout ; ressembler, en un mot, à un vaisseau dont les voiles déployées s'enflent à tous les vents, mais qui se borne à évoluer sur son ancre solidement mouillée : tel est l'égoïsme de l'artiste, tel est celui de Montaigne.

« Savoir être à soi », le mot revient sans cesse dans les *Essais ;* c'est, en effet, une science d'une singulière difficulté, la même, en réalité, que celle qui est nécessaire pour composer une œuvre d'art. Elle consiste pour l'artiste : à détacher de l'ensemble des choses un être, un groupe d'êtres, ou un aspect particulier, sans rompre les liens qui unissent au tout telle ou telle partie plus ou moins importante ; à ramasser tout à coup, dans un cadre plus ou moins étroit, ces lignes qui vont se perdre à l'horizon, ces caractères dont les vicissitudes toujours nouvelles de la vie peuvent mettre en jeu tous les ressorts ; à peindre l'humanité ou la nature en peignant un portrait d'homme ou un coin de bois. Montaigne la fait consister à se retirer du monde pour ramener à soi le monde entier, comme fait le point de perspective

d'un tableau pour un spectacle de la nature, en l'enfermant dans le champ de sa personnalité, et en pliant toutes les grandeurs à des mesures proportionnées à ses goûts, à ses fantaisies, à sa portée d'esprit, à la durée de son existence.

Il s'agit pour l'artiste de faire tenir le plus de vie possible, le plus d'idées, le plus de sentiments, dans une forme déterminée qui arrête la pensée, l'imagination, la sensibilité; d'enfermer la philosophie dans le rôle d'un Hamlet, la poésie dans celui d'un Roméo, la rêverie et le bon sens dans l'histoire d'un don Quichotte, de telle façon que, pour l'instant où on écoute le poète ou le romancier, l'esprit n'ait plus de questions à faire, le cœur plus de vœux à former; et ce qui distingue le poète du philosophe ou du moraliste, c'est la faculté d'inventer ces formes merveilleuses qui suspendent la curiosité inquiète de l'esprit ou les désirs du cœur, comme ce « népenthès » qu'Hélène versait à ses hôtes suspendait la douleur. « Achever sa pensée, a dit Joubert, cela est rare et difficile. » Il eût pu dire cela est impossible. Qui peut achever sa pensée en ce monde ? Qui peut se vanter d'avoir tout dit, même sur un point particulier ? Il y a toujours « du pays » au delà de tous les systèmes et de toutes les théories, à côté des maximes les plus heureusement formulées et les mieux fermées. La forme artistique seule, en donnant à l'idée un organisme vivant, lui impose des limites qu'elle ne peut franchir; ce qui

pousse l'esprit toujours en avant, c'est le besoin de vie et de développement ; la forme artistique y satisfait sur place ; l'esprit sent qu'à la briser, loin de s'avancer dans la vie, il en sortirait. Tout grand artiste invente ou emprunte à l'imagination populaire des formes de ce genre : c'est le retour d'Ulysse, l'histoire d'Œdipe, le trésor des Niebelungen, l'amour du Cid pour la fille de don Gormas qu'il tue. Trouver une situation dramatique, un sujet de tableau ou de statue, en un mot, une forme artistique, c'est en cela que consiste le génie spécial de la poésie ou des beaux-arts ; le talent de l'exécution suit toujours celui de l'invention, et celui-là seul était capable d'écrire *don Quichotte* qui a su en imaginer le sujet, c'est-à-dire trouver l'idée de ce groupe de don Quichotte et de Sancho, de l'idéal et du sens pratique.

Montaigne aussi a trouvé un sujet et créé une forme, et l'impression que son livre a produite et continue de produire sur les hommes ne vient pas moins de la forme qu'il a donnée à sa pensée que de cette pensée elle-même. On célèbre à l'envi sa sagesse, sa bonne grâce, mais son impérissable popularité vient d'un trait de génie de conteur : deviner ce que contenait de poésie l'histoire des amants de Vérone, c'était un trait de génie : celui de Montaigne est d'avoir formé « ce dessein farouche et extravagant » de faire un livre pour ne parler que de lui. Plus voisin de la nature qu'aucun autre poète, Montaigne n'a

demandé la forme de son œuvre d'art, qui est sa vie même aussi bien que son livre, ni à son imagination, ni à l'imagination populaire; pour développer en lui le sentiment de la vie, il a fait comme la nature avait fait pour le lui donner; elle n'avait créé ni un nouvel univers, ni une nouvelle nature humaine, mais un nouveau foyer qui concentrât les biens communs à tous les hommes, une nouvelle conscience, une nouvelle personne; c'est à cette personne, à ce moi que s'attache Montaigne. Ses idées, il les prend « de toutes mains »; la matière de sa vie intellectuelle et morale, c'est tout ce qui est entré ou peut entrer dans la pensée humaine; ce qu'il revendique comme sa propriété, c'est la forme qu'il donne à cette matière commune, et cette forme, c'est son sentiment personnel. Pour vivre, pour se peindre, il refait à chaque instant, pour ainsi dire, l'œuvre de la nature, revient toujours du point de départ au foyer, et se recrée sans cesse; de là sa paresse, et cette répugnance pour tout épanouissement extérieur, de là en même temps cette richesse de vie intérieure, et cette floraison cachée.

La retraite était nécessaire à un pareil genre de vie; encore fallait-il, non seulement vivre loin du monde, mais, au dedans même, se ménager une « arrière-boutique » toute libre et toute franche. Montaigne a employé à se l'assurer toutes les ressources de son sentiment artistique si fin et si profond.

A première vue, rien de plus libre que le travail

de l'artiste; il peut donner à ses personnages autant d'esprit, à ses figures autant de beauté qu'il le juge à propos. Il ne relève, semble-t-il, que de son bon plaisir, ou, si l'on veut, de son bon goût. Il s'en faut de tout pourtant que le goût, le sens artistique ne soit que le bon plaisir ou le caprice de l'artiste. Il est un ensemble de lois, aussi impérieuses que difficiles à connaître, qui régissent les arts, ce sont les lois de la vie. Qu'on étudie de près les chefs-d'œuvre : on sera étonné de retrouver partout la nature, là même où tout d'abord on n'avait admiré que l'imagination et l'invention de l'auteur; on sera émerveillé du soin avec lequel il a assuré la vraisemblance, non seulement de toutes les attitudes et de tous les gestes, de tous les discours et de tous les actes qu'il attribue à ses personnages, mais encore de tous ceux qu'il n'a pas l'occasion de leur prêter, mais qu'il a le devoir, s'il veut les faire vivre, de prévoir et de rendre possibles.

C'est cette ingénieuse et attentive prévoyance à tout préparer et à tout ménager qu'on ne tarde pas à découvrir dans l'égoïsme de Montaigne. On n'est frappé d'abord que de son esprit et de sa bonne grâce ; on sourit, on lui pardonne. On s'aperçoit ensuite que c'est le mal comprendre et le mal juger; où l'on ne voyait que caprice et fantaisie, on admire bientôt une connaissance approfondie de l'homme et de la vie. Il se garde bien de rompre brusquement

aucun des liens qui l'attachent à la société, devoirs, affections, relations de toutes sortes; il les relâche d'une main souple, semble, un moment après, les resserrer : « Je ne veux pas qu'on refuse aux charges qu'on prend la sueur et le sang au besoin », et les laisse enfin aller, comme si les forces lui manquaient plutôt que la bonne volonté!

Alors que le soleil près de son coucher étend obliquement sur la campagne les rayons fauves et attiédis des dernières heures, il est bien difficile de distinguer parmi les moissonneurs assis au rebord du sillon, celui dont le bras vaillant a pendant toute la journée abattu les gerbes, et celui qui souvent s'est assoupi sous les hêtres; c'est cette lumière d'un jour à son déclin, qui éclaire la scène des *Essais*, c'est cette heure que Montaigne a choisie pour nous entretenir. Peut-on reprocher à un vieillard de se réserver ce qui lui reste de temps et de vie? Sur l'emploi qu'il a pu faire de ses vertes années, ira-t-on le quereller bien vivement? On voit que Montaigne, suivant sa coutume, engage le débat dans des conditions assez favorables à sa cause. Est-ce habileté? C'est plutôt je ne sais quel instinct d'artiste qui lui fait trouver de suite le décor et la composition appropriés. Mais, véritablement, l'esprit de Montaigne a des ressources sans pareilles; l'habileté chez lui se tourne en naturel, il a sincèrement tous les sentiments, il a même l'âge qu'il peut lui être expédient d'avoir, et le voilà vieux et cassé avant

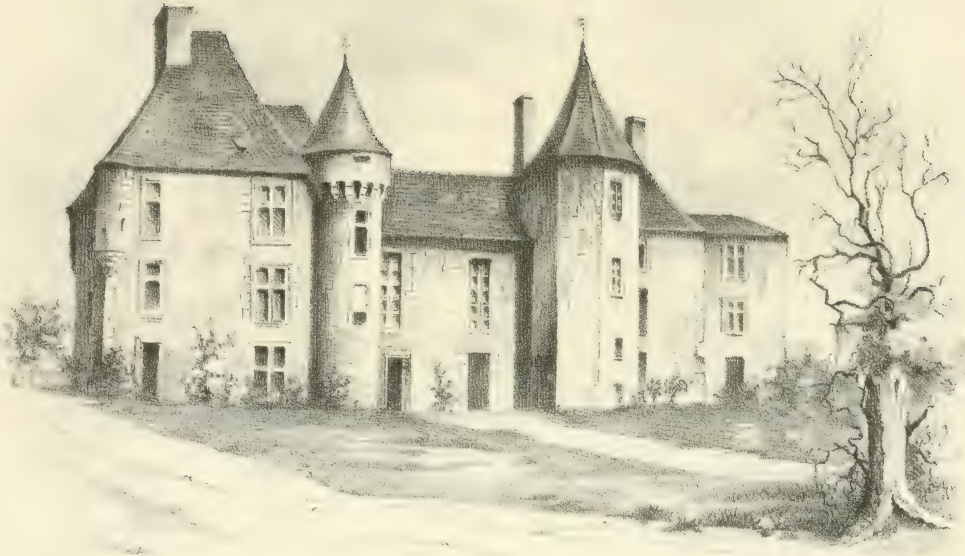
le temps parce qu'ayant envie de se reposer, il en veut aussi avoir le droit. Ce n'est pas seulement le décor qu'il accommode aux circonstances, mais son allure et l'air de son visage ; après avoir mis sa morale en scène, il s'en fait l'acteur. Acteur d'ailleurs singulièrement propre à ce rôle ! Un des points les plus importants de la morale de Montaigne, c'est cet éloge, qui revient sans cesse, de la vie cachée et retirée ; un des traits les plus caractéristiques de sa nature, c'est sa paresse.

* * *

Le grand événement de la vie de Montaigne a été cette démission qu'il donna, à l'âge de trente-sept ans, de sa charge de conseiller au Parlement de Bordeaux. Dans sa pensée, ce n'était pas seulement le Parlement qu'il quittait, mais le monde. Il alla s'enfermer dans son château, et sa vive imagination reçut à ce moment cette forte et ineffaçable impression d'un grand parti embrassé d'une façon irrévocable. Sa destinée, ici-bas, était désormais fixée ; il avait renoncé à l'action. Le cours de sa vie fut arrêté ; elle s'étendit en nappe circulaire, et forma comme un lac où elle se mira elle-même, où tous les alentours vinrent se réfléchir avec ces harmonieuses rondeurs et ces tons endormis des objets reflétés, où la moindre nuée qui passait dans le ciel fit une ombre, mais une ombre passagère comme elle, et dont les flots, sensibles à la plus légère brise et soulevés parfois par

les grands souffles aussi bien que ceux de la mer, mais sans communication avec les cours d'eau du voisinage et sans risque d'être troublés par les torrents orageux, ne pouvaient jamais, quoique agités, franchir leurs bords.

Le château de Montaigne n'était pas un cloître; le capricieux châtelain ne se faisait point scrupule d'en passer de temps en temps la porte, et de se mêler à la foule agissante et bruyante. Parfois ses absences se prolongeaient; il s'attardait à négocier entre les princes, il acceptait la mairie de Bordeaux. Mais, si quelque mouvement agitait pour un instant la surface de son existence, il n'en gagnait point les couches profondes, qui restaient calmes et silencieuses. Parmi le tumulte du monde, Montaigne entendait peut-être mieux que dans sa tour le silence intérieur de son âme; toutefois, cette âme n'était point de celles qui prennent avec la vie des airs si nobles et si superbes, qu'elles semblent lui dénier le droit de les traiter ainsi que les âmes ordinaires, et se croire exemptes, par privilège de race, des devoirs communs. Elle ne s'attribue ni vertus, ni vices d'exception; son ton et son commerce sont couramment, comme la vie, simples et familiers; elle parle la langue de tout le monde, elle voit les choses comme tout le monde; refusant donc les fonctions ou occupations du genre de celles auxquelles les hommes consacrent habituellement leur activité, elle ne fait



ANCIEN CHÂTEAU DE MONTAIGNE

point difficulté de se reconnaître atteinte de ce vice qu'on appelle communément du nom de paresse.

On n'a pas tout dit sur un homme, quand on a dit de lui qu'il est paresseux. Montaigne le savait bien. Outre qu'on peut s'employer au mal, ne rien faire n'est pas la même chose que ne point faire ce qu'on doit. Personne ne voudrait juger de même l'homme qui manque à ses devoirs d'état, et celui qui, par état, se trouve libre et dégagé de toute obligation. C'est déjà une question plus délicate de décider si ce dernier peut conserver son indépendance, ou si son devoir n'est pas de rechercher volontairement ces obligations que la nécessité impose à la plupart de ses semblables. Mais, surtout, pourra-t-on répondre à la légère à ce paresseux, par scrupule et par vertu, qui ne fait rien dans la crainte de faire le mal? Ne lui dites pas que de la paresse naissent tous les vices, il vous énumérera tous ceux dont elle préserve.

Avant de condamner la paresse de Montaigne, il est donc juste de rechercher quelle en est la cause et la nature. A vrai dire, pourtant, s'il est un genre de paresse qui doive être condamné, ce qui ne paraît point contestable, il semble bien difficile d'absoudre celle de Montaigne, car elle épuise toutes les variétés et prend toutes les formes. Il est paresseux de naissance, par état, par goût, par indolence et par excès de sensibilité, par défiance de lui-même et par orgueil, par égoïsme et par vertu. La paresse est la fée

qui le reçoit dans ses bras, quand il vient au monde, et c'est par elle qu'il est doué. Elle lui donne une condition sociale, un tempérament, une intelligence, une conscience, qui le destinent à être son favori et son serviteur. Dès son enfance, c'est la paresse qui vient l'éveiller chaque matin, avec ces précautions plus que maternelles dont Montaigne a gardé un souvenir si reconnaissant, « non point en sursaut et par violence, mais au son de quelque instrument », et, dès ce moment, elle ne le quitte plus de la journée. Elle se charge de son éducation, s'ingénie à trouver des méthodes nouvelles, lui enseigne le latin, « sans art, sans livre, sans grammaire ou précepte, sans fouet et sans larmes »; essaie de le mettre au grec, en employant « la manière de ceux qui, par certains jeux de tablier, apprennent l'arithmétique et la géométrie »; lui persuade un beau jour, pour le retenir plus sûrement, qu'il a perdu la mémoire, et ne lui ôte que le pouvoir de s'en servir à son gré; lui apprend mille choses sans qu'il s'en doute, et en fait ainsi l'ignorant le plus savant qu'on ait jamais connu. Quand une bonne moitié de sa vie s'est passée à regarder les hommes s'agiter, à feuilleter les livres, à causer, à voyager, en un mot, à ne rien faire, elle le détermine à faire moins encore, l'emmène à Montaigne, l'enferme dans sa librairie, le berce dans son fauteuil, et, pendant qu'il croit dormir, lui fait écrire, sous sa dictée, un des plus gros livres du siècle des gros livres.

Avouer qu'il est paresseux, répéter l'aveu à maintes reprises, semble être pour Montaigne une façon de s'acquitter envers la société. Il reconnaît sa dette envers elle, se déclare insolvable, et estime avoir ainsi réglé son compte une fois pour toutes. Ce n'est pas qu'il manque de sincérité, lorsqu'il s'accuse d'être paresseux, ni qu'il se dissimule que son genre d'existence choque trop le droit commun, et, au fond, ne parvient pas à satisfaire, non seulement la conscience, mais ce sentiment et cet amour de la vie, qui étaient si vifs et si délicats en lui. Mais, en observant le train des choses humaines, il trouve que la conscience a plus à craindre encore de l'action que de la paresse, et qu'à ne consulter que le plaisir de vivre, on se trouve mieux de la retraite que des affaires.

Chose curieuse, c'est toujours sous la même forme que la vie active se présente à son esprit et qu'il la repousse. L'alternative est pour lui entre un seul genre de travail et l'oisiveté ; il s'agit ou de gouverner l'État, ou de ne rien faire. On dirait qu'on le presse d'accepter cette dignité, cette charge importante, et il a le ton d'un homme qui a peine à se défendre de sollicitations sans cesse renouvelées. Il est accusé, ou plutôt il s'accuse lui-même d'oisiveté ; il comparaît, il lit l'acte d'accusation ; il se trouve que c'est son apologie, et qu'il n'est coupable que d'une sage défiance de ses lumières et de son jugement. Montaigne, en effet, on le comprend aux raisons qu'il donne de

sa retraite et au ton passionné dont il justifie sa paresse, concevait la vie active avec son imagination d'artiste. S'il se fût décidé à agir, il eût été étonné de ne pas remuer le monde du seul mouvement de son petit doigt; rêve de poète qui ne s'explique pas pourquoi son action serait plus limitée et plus lente que sa pensée. Quand la raison peut librement parcourir l'univers; quand elle peut, dans une proposition de trois ou quatre mots, enfermer toutes choses et atteindre jusqu'à Dieu, comment ne rêverait-il pas, pour sa volonté, quelque mode d'action analogue? C'est déjà une cause de souffrance et de découragement pour l'artiste, que l'action, de sa nature, soit successive, quel que soit son objet, et n'atteigne pas son terme d'un coup d'aile; qu'elle soit retardée, détournée de sa route par mille obstacles extérieurs; peut-il consentir en outre à engager sa volonté dans le concert des forces sociales; à n'accepter, pour sa part, qu'une tâche limitée; à s'enfermer dans un ordre déterminé de faits; en un mot, à renoncer à ce qui lui est le plus cher, à la pleine et entière propriété de ses œuvres, au facile épanouissement de son caractère personnel, au libre jeu de ses facultés?

Il expose lui-même les causes qui l'ont retenu dans l'inaction. A l'entendre, ce sont uniquement ses défauts, sa paresse, son « incroyable défaut de mémoire », son manque d'application, son irrésolution, cent autres encore, car il fait bonne mesure; il range dans le

nombre, sans avoir l'air d'y prendre garde, ses meilleures qualités, sa franchise et sa haine de toute fourberie. Il est vrai qu'il se dédommage parfois en mettant à son actif et en décorant du nom de qualité sa paresse elle-même, « mes qualités plus favorites, l'oisiveté, la franchise ». Ses admirables peintures de toutes les passions, auxquelles obéissent communément ceux qu'on voit se jeter dans les affaires avec tant d'ardeur, et de tous les intérêts que recouvre le prétexte de servir le bien public, sont un fonds singulièrement propre à mettre en valeur l'apologie de son inaction.

Montaigne cherche à nous gagner la volonté par le cœur; effet propre aux œuvres d'art. En voyant, d'une part, tant de petitesses, tant d'humiliations, tant de mensonges, tant de crimes parfois; de l'autre, tant d'amour et tant de connaissance de la vérité, tant de simplicité transparente à la place de ces ruses sans fin, on ne songe plus à ce qui tout d'abord avait éloigné et alarmé; ce n'est plus Montaigne qu'on accuse d'égoïsme, ce n'est plus lui qui paraît avoir choisi le parti le plus commode; on se demande s'il n'est pas plus aisé, en effet, d'obtenir et même de remplir avec succès ces grands rôles du théâtre du monde, en employant tous les moyens, que de rester dans quelque condition que ce soit, et si modeste qu'elle puisse être, scrupuleusement et inébranlablement fidèle à la loyauté et au bien; sa philosophie nonchalante, déjà si aimable et de si bonne compa-

gnie, se pare d'une beauté nouvelle ; et l'on y voit se jouer des reflets d'héroïsme. C'est un héroïsme artistique, sans être celui du théâtre ou des romans. Le théâtre ou le roman nous fait sortir de chez nous, pour aller à la recherche des aventures et des vertus extraordinaires ; les *Essais* conduisent l'héroïsme chez nous ; la vertu de Caton baisse la tête pour entrer dans notre cabane, sans s'en trouver ni humiliée ni amoindrie : *Aude, hospes, contemnere opes*. C'est au moi que Montaigne prêche l'honnêteté, au besoin, l'héroïsme et, suivant Montaigne comme suivant La Fontaine, le moi, fût-on nommé par le roi juge souverain, doit garder toujours en quelque réduit caché sa houlette et ses habits de berger.

Après avoir commencé par s'éloigner du monde et des affaires, Montaigne trouve moyen d'y revenir et d'y ramener sa morale. Ce n'est pas tant qu'il soit attiré par ces retours d'ambition, qu'il confesse lui-même, mais il sent les objections qu'on peut faire à sa morale ; s'enfermer dans la retraite et l'oisiveté pour fuir la contagion du monde, c'est fuir aussi la vie ; il veut essayer de plier l'action à ces formes artistiques qu'il a données à l'inaction. Les attitudes de calme et de repos sont celles, semble-t-il, qui permettent le mieux à l'artiste de poser le modèle ; Montaigne cherche un arrangement harmonieux, même pour les mouvements d'une âme mêlée à l'agitation du monde. Aussi s'efforce-t-il de les

ralentir et de tempérer l'activité de l'esprit et de la volonté par la paresse, ou, pour mieux dire, par l'immobilité du moi, autour duquel il laisse tourner les préoccupations de l'ambition, les passions les plus généreuses et les plus désintéressées, comme souvent dans une rivière, près des arches d'un pont, on voit se former des remous et des tourbillons, et l'eau, quoique entraînée par son courant naturel, continuer en le suivant à tourner autour de certains points fixes.

Célébrer les douceurs de la retraite, c'est une tâche dont bien des hommes, à l'imitation d'Horace, ont pu s'acquitter en prose ou en vers, sinon avec autant d'esprit que le poète latin, tout au moins aussi sincèrement que lui. Mille déjà l'ont fait, mille l'auraient pu faire, âmes timides et effrayées du combat avant même de s'y être engagées, ou, au contraire, vétérans goûtant un repos mérité et se remettant à feuilleter leurs auteurs favoris dans les loisirs de la campagne. Détachement et retraite, c'est le vieux thème traité par Montaigne dans un de ses premiers essais, à l'aide de ces procédés de mosaïste qu'il manie en virtuose et qui consistent à faire miroiter comme des verres colorés tous les beaux sens des maximes antiques. Plus tard et en possession de toutes les ressources de son art, ce n'est plus la solitude que Montaigne prend pour sujet de ses rêveries, mais l'art de ménager sa volonté. Détachement et

action, tel est le nouveau motif qui sert de base à ses variations, plus curieux que l'ancien, plus propre, à cause de la contradiction apparente des deux éléments dont il se compose, sentiment personnel et vie extérieure, à fournir d'intéressants dessins d'harmonie d'un accent plus juste aussi, d'un sentiment plus large, puisque la retraite n'est pour les hommes qu'une condition d'exception, et l'action, la loi commune. Rester maître de soi dans l'action, dans ses jugements, dans la vie et « à tous sens », c'est comme une suite d'accords pénétrants, au moyen desquels Montaigne développe cette richesse d'acceptions variées que renferment ces mots qui lui sont si chers, être à soi, s'appartenir.

Imaginez un homme forcé de quitter la campagne pour venir habiter la ville, mais gardant le souvenir des beaux et tranquilles horizons, du travail calme et silencieux, de la poésie des soirs, de la majesté des nuits, ou plutôt conservant dans son âme, au milieu de la foule agitée, cette paix, cette douceur, cette patience, cette modestie qu'elle doit au spectacle et aux leçons de la nature; tel Montaigne s'associant à la vie commune conserve tous les sentiments qu'il a pris dans la retraite. Tandis qu'autour de lui chacun court, chacun se précipite, il marche posément et lentement, ainsi qu'on fait aux champs ; si sa route est embarrassée, il tourne l'obstacle sans s'émouvoir ou attend qu'il ait disparu, comme un paysan se met à

l'abri pour laisser passer une bourrasque ; parmi les cris violents et les clameurs confuses qui éclatent de toutes parts, il converse tout bas avec lui-même et pourtant distingue encore mieux ce qui se dit ou se crie que ceux-là qui prennent part au tumulte ; sans s'être hâté, mais aussi sans s'être égaré, il a bientôt dépassé les plus fougueux. Ne rêvant qu'à son village et à sa tour, et désintéressé, pour ce qui le regarde, sur l'issue de ses entreprises, il les conduit en artiste ; il vise le but avec d'autant plus de précision qu'il ne regarde pas par delà ; chacune de ses actions est pour lui, comme une statue pour un sculpteur, un tout complet en soi, qui ne tient à sa pensée que par l'application qu'il y apporte et n'a pas d'autres attaches à sa vie.

Ménager sa volonté, c'est donc le meilleur moyen de ne rien perdre de ses forces et de se donner tout entier à l'action ; la contradiction apparente du thème que s'était proposé Montaigne, détachement et action, est résolue par cette observation profonde, dont l'esprit trouve aussitôt mille applications diverses, comme il arrive lorsqu'il est en présence de quelque loi de la vie : possession de soi-même dans les difficultés de la politique ou les embarras d'une entreprise quelconque, sang-froid du capitaine dans le danger ou de l'orateur à la tribune, liberté d'esprit, calme du désintéressement, autant de façons de ménager sa volonté. Tout cela va plus

ou moins loin, selon le principe auquel on obéit en agissant, et peut parfois dépasser l'observation de Montaigne, mais tout cela s'y rapporte et la confirme, puisque tous ces exemples établissent cette vérité d'ordre à la fois artistique et moral, comme toutes celles que Montaigne s'applique à étudier : que l'homme doit diriger la force vitale qui est en lui, au lieu de s'y laisser emporter.

L'homme des champs a fait fortune à la ville : le voilà en charge et passé personnage de marque. Approchez-vous pourtant de lui, à la fin de cette cérémonie où il a figuré en grande pompe, vous le retrouverez tel que vous l'avez connu autrefois, simple, modeste, fidèle à ses anciennes amitiés. C'est qu'il est resté fidèle à lui-même ; tout en s'acquittant des devoirs de sa charge, tout en recevant les « bonnetades » qui regardaient ses titres, il a continué de vivre pour lui, s'efforçant de toujours bien distinguer « le propre de l'étranger ». S'il vit dans des temps de trouble, s'il est forcé de s'engager dans un parti, son jugement ne se laissera pas entamer par la passion ; il aidera son parti à défendre la justice, la raison publique, l'intérêt de l'état ; au delà, il s'appartiendra à lui-même ; il pourra, sans être de la Ligue, admirer la grâce de M. de Guise, et l'activité du roi de Navarre, sans être huguenot ; du même homme, qu'il soit du parti adverse ou du sien, il saura dire qu'il fait « méchamment ceci », et « vertueusement cela ».

Nous avons entendu les accords : pour l'action et le sentiment personnel : sang-froid, possession de soi-même ; pour l'ambition, les honneurs et le sentiment personnel : modestie, simplicité ; pour l'esprit de parti et le sentiment personnel : liberté de jugement, impartialité, et, pour tout résumer, un accord final d'une nouveauté et d'une beauté vraiment merveilleuses : toutes les prétentions de l'égoïsme de Montaigne venant se fondre dans le désintéressement.

On voit avec quelle aisance le moi de Montaigne réjouit la vie de tous, et avec quelle justesse son sentiment personnel s'adapte, sans rien abandonner de ses exigences, à toutes les obligations et à toutes les difficultés. La sagesse, l'élévation des conseils qu'il donne sur la façon de se comporter dans l'action font bien voir que sa paresse et son égoïsme sont d'une nature particulière. Il est clair qu'il ne se perdait pas dans l'erreur ni dans le mensonge, alors qu'il nous semblait s'en aller à la dérive, puisqu'il devait aborder à ces vérités et à ces beautés morales ; il s'était embarqué sur ce fleuve merveilleux où nous voyons glisser, de la terre ferme où nous peinons, ces barques légères sur lesquelles les charmants fantômes du monde de l'art font le tour de la vie ; leur grâce et leurs chants nous distraient et nous reposent de nos rudes labeurs ; nous regardons passer les barques, nous prêtons l'oreille au concert, nous oublions la réalité, nous rêvons ; tout à coup les mélodies ren-

contrent en se déroulant des accents dont la vérité nous tire du rêve et nous va au cœur ; puisque ceux qui chantent sur le fleuve montrent qu'ils ont des cœurs d'hommes comme nous, nous voudrions les appeler près de nous ou les aller retrouver, nous tendons les mains vers eux ; mais les barques s'éloignent et, après un moment, nous reprenons le hoyau et nous poursuivons notre tâche.

Cette même correspondance, qui nous apparaît comme dans un éclair ou dans le sourire d'un soleil de printemps entre les chefs-d'œuvre de l'art et le sentiment, on la retrouve entre l'art de Montaigne et la morale. Ce n'est pas le désintéressement de la vertu, c'est celui de l'art que recommandent les *Essais*, mais c'est à la même paix, à la même liberté, aux mêmes dispositions morales qu'ils mènent l'un et l'autre.

Montaigne ne veut que se prêter au public; le public exige qu'on se donne à lui. Et pourtant, par une étrange contradiction, ce même public s'empresse de prodiguer les louanges et les honneurs à ceux qui lui obéissent et les rappelle ainsi à ces sentiments d'égoïsme dont il leur avait demandé de se dépouiller. On exige du dévouement, et le prix dont on le paie, réputation, popularité, n'a d'usage que pour l'égoïsme. Tous ces sentiments généreux, tous ces actes d'abnégation que peut inspirer l'oubli de soi-même, on les rapporte, on les rattache au moi ;

on l'en orne de mille façons par les distinctions les plus personnelles, par la célébrité du nom, par des titres qu'on y ajoute, et, par des statues, on glorifie jusqu'à l'apparence visible de la personnalité. Curieux retour de l'opinion des hommes à cette idée du moi, qu'elle paraissait vouloir proscrire, à laquelle pourtant elle revient inconsciemment et d'instinct comme à la forme la plus précise, la plus affirmative, qu'elle puisse donner à l'idée de la vie et de toutes ses manifestations, talent, génie, vertu, héroïsme.

Il n'en est pas ainsi du sentiment chrétien ; il ne connaît pas ces retours vers le moi, il redouble ses exigences à mesure que l'âme se détache d'elle-même et s'épure davantage, lui défend de se réjouir et de se féliciter de ses victoires, ne la couronne que d'humilité, ne la rassure qu'en lui promettant qu'elle n'aura jamais à revenir à ce moi si méprisable et si méprisé pour y trouver sa récompense, et ne l'encourage qu'en la lui montrant à une distance infinie de ses mérites et de son être.

« Il n'y a que vous qui sache si vous êtes lâche et cruel, ou loyal et dévotieux », répond Montaigne aux démonstrations bruyantes du public, à sa prétention de récompenser et de connaître le moi ; il coupe court brusquement à ces relations qui allaient s'établir entre la vie du dehors et celle du for intérieur, prévoyant que l'une ne tarderait pas à tout envahir et à tout s'assujettir, et que l'autre, trompée par le bruit et

l'éclat, risquerait de sacrifier la vérité à l'apparence. Il faut faire son devoir pour avoir l'approbation de sa conscience, non celle des autres; il faut attendre le bonheur de sa propre sagesse et non du monde ni des biens, réputation, pouvoir, qui dépendent de lui; ce sont là ses maximes, et c'est ainsi qu'il achève de sauvegarder les franchises du moi.

Montaigne déclare à chaque instant (et il sent bien qu'il importe qu'il le déclare), que sa morale c'est la morale chrétienne. Ce qu'elle condamne, il le condamne et en lui-même tout d'abord; les obligations qu'elle impose, il y soumet sa raison, sinon toujours sa conduite. Ce n'est donc pas à se faire une morale indépendante que va son goût d'indépendance; quoiqu'il ait de la peine à comprendre qu'il puisse réussir à corriger ses inclinations naturelles, tout en reconnaissant qu'il doive regretter de ne pas mieux faire et désirer en général être autre; cet attachement à son caractère, à son originalité, marque déjà bien évidente d'une nature d'artiste, n'est encore pas la loi de son activité morale; c'est la cause de ses hésitations, de ses répugnances, de sa timidité, de sa retraite, de sa paresse. Mais puisque cette pensée, qui dans les *Essais*, s'engage et se plaît dans cette longue description de son incessante mobilité, spontanément et par dédain de tout le reste, n'accueille et ne retient que des préoccupations morales, il est clair que c'est la vie morale qui a dû fournir un ali-

ment à cette vivacité et à cette activité qui lui étaient naturelles.

Être à soi, pour Montaigne, penser et sentir par soi-même, pour l'artiste, c'est la première démarche. Ils découvrent bientôt en eux, l'un, l'idée du devoir, l'autre, des sympathies, des émotions, qui les rapprochent de la société, sans cependant les ôter à eux-mêmes. Ils se mettent à vivre à côté de la vie, ou, pour mieux parler, des apparences de la vie, puisque la vie du moi est, suivant eux, la seule forme véritable de la vie ; « le maire et Montaigne sont toujours deux, d'une séparation bien claire », de même que le poète et son héros ; les affaires et l'activité extérieure, pour Montaigne, c'est un rôle qu'il joue « dûment », mais comme rôle d'un personnage emprunté, de même qu'un auteur dramatique s'efforce de peindre fidèlement les caractères qu'il met en scène. Mais enfin, tout cela, ce n'est pas vivre, c'est ménager sa volonté et son indépendance pour cette vie personnelle qu'on estime la seule véritable. Cette séparation du moi et de tout le reste sera-t-elle donc éternelle ? N'arrivera-t-on jamais à rien de plus ni de mieux que ces accords si difficilement justes, et ce parallélisme si délicat ?

Vous êtes magistrat ou homme politique : vous allez à un concert ; vous ne pouvez vous défendre de sourire en songeant combien le genre de vie d'un compositeur, son tour d'esprit, doivent différer des vôtres. Vous réfléchissez qu'après tout la différence n'est pas

beaucoup moins grande entre votre vie et celle d'un banquier ou d'un officier, en remarquant cependant que le banquier, l'officier et vous-même, si différents que soient vos emplois et vos occupations, vous prenez part à une même entreprise et travaillez en commun au bien de la société. Le compositeur, le peintre, le sculpteur, le poète, *genus omne*, n'ont pas de tâche déterminée dans ce grand et sérieux labeur ; on dirait qu'ils ne tiennent pas à l'ordre social ; ils voltigent aux alentours ; ils sont d'autre nature : les hommes ont-ils des ailes ? Mais quoi ! que faites-vous à cette place ? ce repos et ce plaisir que vous venez chercher ici, à qui le devez-vous ? Si d'autres veillent aux intérêts ou à la sécurité de tous, ceux qui charment l'esprit et le cœur des hommes n'auront-ils droit à aucune reconnaissance ? Sans donc les exclure plus longtemps des rangs de l'humanité active et méritante, vous écoutez la symphonie. Au prélude, vos premières pensées vous reviennent malgré vous : quelle chose étrange qu'un homme si bien doué, qui pourrait employer son intelligence à démêler des procès compliqués, à diriger l'administration d'une grande ville, s'ingénie à chercher des combinaisons harmoniques, à commander à des hautbois et à des trompettes ! Il est vrai que ces hommes font parler aux voix de l'orchestre un merveilleux langage. Quelle grâce, quelle exquise élégance dans cette phrase de Mozart ! Comme on est loin des dossiers et des arrêts,

des rapports et des commissions, des tromperies et des mensonges, des intrigues et des passions ! A force de siéger au palais ou à la chambre, vous reconnaissez en vous-même qu'on oublie de vivre et d'être simplement homme. La cour, le pays, ces mots et ces idées reculent peu à peu dans votre esprit ; être bon, être doux, ne plus froncer les sourcils, sourire, ne plus condamner, ne plus lutter, faire plaisir, aimer, ne plus songer à ses talents ni à sa science, à la sûreté de son esprit ni à l'élégance de sa parole, se souvenir de son cœur, courir chez soi tout à l'heure pour embrasser les joues roses de ses enfants et admirer leurs boucles blondes, c'est ainsi que vous traduisez l'*Andante* de Mozart, c'est ainsi que vous vous apercevez avec étonnement que cette route de l'art, qui vous semblait si écartée et sur laquelle vous veniez vous promener en touriste curieux et désœuvré, vous a conduit à la porte de votre maison.

Il n'en est point, en effet, de l'originalité de l'artiste comme de celle du savant ; l'un découvre des vérités inconnues, l'autre exprime ce qui est dans le cœur de tous. La véritable originalité artistique est un privilège de la nature qui assure à une âme humaine comme en propre, comme traits distinctifs de sa constitution particulière, certains de ces traits généraux dont l'ensemble forme le type même de l'humanité. Ils sont flottants et indécis chez le vulgaire ; ils sont nets et arrêtés dans l'homme de génie,

comme si la nature consentait parfois à achever son ouvrage au moins par certains côtés, pour encourager et diriger l'esprit de l'homme dans sa recherche de l'idéal, en mettant à portée de sa vue, en lui montrant fixé et vivant dans un être réel, imparfait d'ailleurs, quelques traits de l'image radieuse, mais mouvante et fugitive, que sa pensée poursuit sans relâche. La noblesse et la bravoure d'âme, l'esprit de tendresse qui fait deviner jusqu'aux plus secrètes pensées d'un être aimé et prétend à y étendre l'empire de sa tyrannique douceur, le sens du vrai, l'amour de la vie, le rire du bonheur et de la santé, le goût des larmes et la mélancolie, la force, la grâce, chacun de ces dons ou de ces penchants qui se retrouvent dans toute âme humaine, plus ou moins confusément et à des degrés divers, s'appelle de quelque nom glorieux d'homme dans l'histoire de la poésie ou des beaux-arts. Dans le vulgaire, les traits qui font l'homme, ceux du visage comme ceux de l'âme, sont atténués et comme effacés par le caractère individuel; la beauté ou le génie les accuse avec une énergie qui étonne ou une douceur qui ravit. La beauté et le génie artistique, tandis que les autres qualités extraordinaires du corps et de l'esprit élèvent ceux qui en sont doués au-dessus de l'humanité, n'ont d'autre effet, semble-t-il, que d'en rapprocher certains hommes; c'est la beauté qui rend humaine la force d'un athlète, et change en admiration la

surprise qu'elle nous eût causée; c'est le génie de l'écrivain qui nous ouvre le cœur d'un Pascal, et, sans diminuer le respect, marque l'air de famille dans la physionomie d'un Descartes. Voilà pourquoi de ces retraites où, de tout temps, poètes et artistes ont aimé à s'enfermer loin du profane vulgaire, de ces bois solitaires où leur génie s'abandonne librement à ses rêveries, on les voit rapporter des œuvres dans lesquelles ils peuvent dire avec vérité qu'ils se sont mis tout entiers, et dont le plus grand charme pourtant est que tous les hommes s'y retrouvent; plus leur accent est personnel, plus l'intérêt de leurs peintures est universel; leur nature, en tant qu'elle parvient à se manifester par des chefs-d'œuvre, c'est la nature même; leur moi, c'est nous.

CHAPITRE VII

DU SENTIMENT DE LA MISÈRE

ET DE LA FAIBLESSE HUMAINES

Dans l'art, comme dans la vie, avant d'atteindre au solide et au vrai, il faut traverser toutes ces vanités, toutes ces frivolités, dont s'amuse et trop souvent se paie la légèreté des hommes. Jetez les yeux sur l'étalage d'un libraire, parcourez les salles d'une exposition de tableaux, entrez au théâtre ou au concert, que d'idées qui voltigent comme les feuilles perdues de la forêt, au gré du vent de la mode et dans le rayon de soleil du jour présent, sans attache à aucune tige vivace par où les sucs nourriciers leur puissent parvenir, et destinées à joncher le sol, immobiles et sèches, quand le vent tombera et que le rayon s'éteindra! Ces œuvres n'ont pas connu le cœur de l'auteur qui les livre au public : que pourraient-elles dire au cœur de ceux qui les écoutent ou les regardent? Il en est d'autres dans lesquelles le talent n'apparaît que comme l'interprète le plus fidèle d'une nature d'homme particulière, et la seule expression possible des sentiments intimes de l'artiste : ce sont celles-là

qu'il faut étudier pour connaître les vrais rapports entre l'art et la vie.

On peut considérer la création du beau comme le terme de l'art et les effets du beau sur les âmes comme les indices les plus sûrs de l'essence même du beau. D'où vient que l'admiration, non seulement la plus vive, mais la plus élevée et la plus sereine, et, comme dirait Montaigne, celle qui prend l'âme « en ses hautes assiettes », se marque par des larmes, et que Condé pleurait à *Cinna* ? Il ne servirait de rien de chercher à établir quelque distinction entre les larmes de la douleur et celles de l'admiration : la nature ne connaît pas ces subtilités, et les larmes, que la douleur, l'admiration ou même la joie, les fassent couler, sont des larmes, et témoignent, quelles que soient les apparences, que l'âme souffre dans son fond. Outre cet effet commun à toutes les belles œuvres, pourquoi cette mélancolie suprême qui semble comme le trait par lequel s'achève la beauté du plus grand nombre d'entre elles ? D'Achille à Hamlet, pourquoi tant de gémissements et de plaintes dans le monde imaginaire des poètes ? Comment les hommes ont-ils été amenés à inventer la tragédie, ce singulier spectacle dont, suivant Racine, « une tristesse majestueuse » fait tout le plaisir ?

Le plaisir ! étrange expression, mais bien juste et qui montre quel est le problème. Que la vie soit souvent traversée de maux, c'est la condition de

l'homme; mais que, disposé à la joie et en quête d'agréables divertissements, non seulement il ne s'étonne pas que les poètes ou les artistes s'avisent, en vue de lui plaire, de l'attrister, mais qu'il goûte cette tristesse et qu'il y trouve je ne sais quel secret rapport avec sa disposition présente à la joie et au divertissement, c'est ce qui est fait pour surprendre au premier abord. Encore peut-on dire que les poètes tragiques se proposent de dessein délibéré de nous inspirer cette douce tristesse et mettent précisément toute leur adresse à nous la rendre aimable; mais comment expliquer que nous apercevions toujours quelque ombre aux choses mêmes par lesquelles l'art et la nature semblent nous inviter à des sentiments de paix et de bonheur, et que la grâce la plus tendre, une fleur, une jeune fille, une figure de Raphaël, une phrase de Mozart, ne puisse charmer les cœurs sans y commencer une blessure? Quel est le sens de ces grandes effusions symphoniques d'un Beethoven qui tout d'un coup sont brusquement interrompues par des accords rudes et impérieux, comme par une défense d'aller plus loin, ou fondent leur enthousiasme triomphant en gémissements et en notes plaintives? Pourquoi Michel-Ange endort-il ses colosses inachevés, comme si les hommes eussent été effrayés de les voir terminés et debout? Pourquoi Dante a-t-il le visage baigné de larmes quand il retrouve Béatrix? Pourquoi Hamlet envoie-t-il au cou-

vent Ophélie qu'il aime? Est-on sûr enfin qu'il soit fou?

La condition de l'homme est misérable, répond Montaigne, c'est pourquoi la plainte sort si naturellement de son cœur. Sa raison, son sentiment, sa volonté, sont bornés par d'étroites limites; il s'élance à chaque instant pour les franchir et s'y meurtrit: la vérité, le bonheur, lui échappent sans cesse; c'est au moment où il croit s'en être approché qu'il s'aperçoit le mieux de la distance qui l'en sépare: dans l'ordre même des choses bornées, sa volonté n'est jamais sûre d'atteindre le but, et la fortune se joue des mesures les mieux prises et des entreprises les mieux conduites.

Après avoir appris, dès le collège, qu'« on ne saurait rien imaginer de si étrange et si peu croyable, qui n'ait été dit par quelqu'un des philosophes », après avoir reconnu, en voyageant, que « tous ceux qui ont des sentiments fort contraires aux nôtres ne sont pas pour cela barbares ni sauvages, mais que plusieurs usent autant ou plus que nous de raison », Descartes entreprend de se conduire lui-même. On le voit alors, avant de se mettre en route, faire tous les préparatifs que lui commande la prudence, s'assurer de la vraie méthode « pour parvenir à la connaissance de toutes les choses dont son esprit serait capable », se promettre surtout, « d'aller si lentement et d'user de tant de circonspection en toutes choses

que, s'il n'avançait que fort peu, il se garderait bien au moins de tomber », en un mot, se comporter en homme aussi ému de la gravité de l'entreprise qu'ambitieux de la mener à bonne fin.

Après avoir rapporté du collège la même idée des sciences humaines, après avoir fait en voyage les mêmes observations que Descartes, Montaigne reprend ses livres de classe, son Virgile, son Lucrèce, son Cicéron, son Sénèque et repart en voyage en les emportant avec lui ; il sait, comme Descartes, que ni les livres ni les voyages ne lui donneront la vérité, mais, à l'inverse de Descartes, il se tient pour battu ; il ne s'établit pas avec Lucrèce dans ce fort de la philosophie d'où l'on contemple les vaines agitations des hommes, il n'est pas convaincu que le fort soit aussi solide et aussi immobile qu'il le paraît ; il laisse sa barque à flot, il lui plaît d'être battu des mêmes vents que tout le monde ; mais, tandis que les autres s'embarquent avec l'espoir de parvenir au point qu'ils se sont fixés et font force de rames, il reste les bras croisés, regardant l'agitation de la mer et les manœuvres des vaisseaux qui luttent contre la tempête.

Les autres ont échoué, c'est à mon tour d'essayer, dit Descartes ; et, détournant ses regards des épaves que la vague rejette sur le rivage, il s'avance au large. — Que de vaisseaux ont sombré dans ces flots ! Maintenant encore combien n'en compterai-je pas à l'horizon qui sont en détresse ! dit Montaigne ; et, parcourant

des yeux les ais mal joints qui le portent et craquent à chaque lame, il secoue la tête en songeant aux téméraires qui s'aventurent au loin.

Descartes n'ignore pas plus que Montaigne la faiblesse de la raison humaine : si cependant sa conduite est si différente de celle de Montaigne, s'il agit malgré tout, s'il marche, s'il tâche à se servir le mieux possible de cette raison, si faible qu'elle soit, c'est que sa nature diffère aussi de celle de Montaigne ; il cherche la vérité en philosophe, Montaigne y rêve en artiste. Descartes n'a que la connaissance de l'infirmité de ses facultés ; ce qui paralyse Montaigne, c'est qu'il en a l'impression sensible, et que toute son activité se tourne à la renouveler sans cesse en lui. Il se moque lui-même de la philosophie « qui nous prêche de retirer notre pensée des maux qui nous tiennent » ; que l'homme puisse tenir la bride à sa sensibilité, c'est un conseil qui paraît impraticable à sa nature d'artiste.

Pour Montaigne, il en a été du mal de sa raison comme de tout autre ; il a bien pu chercher à en émousser la pointe douloureuse, il n'a pu fermer les yeux aux vives représentations que lui en faisait son imagination. Plus même il a cru s'être durci à l'idée de la faiblesse de la raison humaine, plus il a laissé sa pensée s'en entretenir ; et, comme il arrive aux esprits de cette sorte, il s'est, pour ainsi dire, consolé de son mal en l'exagérant. Par accès, il en souffre de vives

atteintes, malgré l'indifférence endormie qu'il affecte, car l'imagination, quoi qu'il en ait, finit par réveiller la sensibilité, bien qu'alors il ait un ton d'une âpreté et d'une vigueur que Pascal a pu retrouver, mais non dépasser. Pascal souffre plus, écrasé entre ces deux infinis dont son imagination de géomètre est obsédée, il lui faut du secours, il en demande avec des cris d'angoisse, il souffre trop pour rester seulement artiste. Montaigne ne débute pas comme Pascal, par des découvertes de génie, et ne commence pas par faire l'usage le plus étonnant et le plus glorieux de sa raison, pour s'apercevoir tout à coup qu'elle lui manque et le trahit. Il n'a jamais cru à sa force, en tout cas n'en a jamais fait l'épreuve; de tout temps « il s'est désavoué sans cesse et s'est senti partout flotter et fléchir de faiblesse »; il n'a donc eu ni la surprise ni l'épouvante de Pascal. Mais cette défiance de soi-même innée en lui et qu'il n'a cessé de cultiver curieusement, ce sentiment de sa faiblesse qui s'est mêlé et confondu avec son sentiment et son amour de la vie et y a perdu de son amertume, l'ont laissé précisément dans cet état, plus rassis et plus favorable au jeu des facultés artistiques, où l'observation et l'imagination, au lieu d'être comme étourdies par les impressions de la sensibilité, restent assez libres pour les achever et les porter parfois à un point de vivacité qu'elles n'eussent pas atteint d'elles-mêmes.

Si cruellement que Pascal ressente les blessures de

sa raison, il semble que les images qu'il en trouve dans les *Essais* l'émeuvent encore plus que la réalité qu'il porte en lui-même, il ne se lasse pas de les lire, et, quand il veut peindre ce qu'il éprouve, à chaque instant et presque sans s'en douter, il emprunte à Montaigne son expérience et ses traits d'observation, parfois même, bien qu'il semble qu'en cela il n'ait besoin d'emprunter à personne, ses traits d'éloquence.

Un chapitre l'attirait entre tous, celui qui est intitulé « Apologie de Raymond de Sebonde ». A vrai dire, ce n'est pas un chapitre, c'est tout un livre ; on n'aime pas à employer ce mot de livre en parlant de Montaigne qui ressemble si peu aux autres auteurs ; est-ce un livre que ce long morceau sans interruption, sans « partitions », n'est-ce pas un monde, n'est-ce pas le monde lui-même ?

Tout vit, tout s'agite dans l'Apologie : les astres, la terre que Copernic vient de lancer dans l'espace, l'océan, les vaisseaux qui le parcourent à la recherche de nouveaux continents, l'humanité, les grands hommes que Montaigne fait descendre de leurs piédestaux de marbre pour les mêler à la foule, le commun des hommes, les sociétés humaines.

Entendez-vous ce bruit confus et semblable à celui de la mer? Ce sont les flots des opinions, « c'est le tintamarre des cervelles philosophiques » et autres. Ne vous offusquez pas de cette expression peu révérencieuse. Nous ne sommes pas dans ce noble édifice

où Raphaël rassemble les illustres sages de son école d'Athènes, mais sur la place publique, en plein air, parmi la foule des passants qui vont et viennent, en un mot, dans les conditions ordinaires de la vie. Nous avons la libre vue du soleil, du ciel, de la mer, et de cet espace dont l'immensité nous entoure ; nous sommes exposés à toutes les variations de température et par suite à tous les changements d'humeur ; voici auprès de nous les animaux, nos compagnons, dans « ce petit caveau où nous sommes logés ». Que regardez-vous, Plutarque, à la boutique de ce barbier ? — Une pie que je tiens bien pour la plus bavarde du monde, car je passe chaque jour devant sa cage ; mais je suis en train de rechercher pourquoi elle est aujourd'hui pensive, muette et mélancolique. A qui Plutarque répond-il ? Quelle est cette voix qui interpelle les plus « suffisants » hommes de tous les âges, et se permet, bien qu'en leur prodiguant les épithètes les plus flatteuses, de se moquer plus d'une fois de leurs réponses ? Quel est cet indiscret, qui finit par s'adresser à tout le monde et fait retourner les passants : « Eh ! pauvret, tu es le magistrat sans juridiction et le scrutateur sans connaissance. » Il paraît à chacun que c'est à lui personnellement qu'il s'adresse, il semble que c'est au dedans de soi-même qu'on l'entend. A moins d'être Sosie, on ne peut pas savoir tout ce qu'il dit. Peut-être, quand il aura fini, trouverons-nous qu'il en a trop dit et refuserons-nous de

nous ranger à son sentiment; mais, pour l'instant, loin de songer à l'interrompre, nous sommes tout oreilles; tantôt il nous plaint, tantôt il nous raille, mais dans tout ce qu'il dit nous nous reconnaissons. Quand il parle de ce « pauvre homme » que les philosophes se plaisent « à découdre, ranger, rassembler, étoffer, chacun à sa fantaisie », c'est de nous qu'il parle; quand il montre cette raison, qui va « furetant de tous côtés », et, malgré ses déconvenues, « torte et boiteuse », poursuit toujours sa quête de la vérité, c'est, je le veux bien, la vaine curiosité des philosophes qu'il attaque, mais c'est à nous tous qu'il pense: et cette voix qui vient de la coulisse et qui nous rappelle à chaque instant « notre néantise », la désavouerons-nous, et ne nous semble-t-il pas bien souvent aussi qu'elle fait notre propre confession? Ainsi l'homme se retrouve partout; c'est lui qui est le sujet de la comédie, c'est lui qui la joue, c'est lui qui la regarde, c'est lui qui la juge; l'auteur de l'Apologie, sans aucun embarras, sans aucune confusion, s'acquitte avec le naturel le plus parfait de tous ces personnages, qui, en réalité, n'en font qu'un.

Ce n'est pas chose aussi vaine ni aussi facile qu'on pourrait le croire que de montrer rassemblés tous les traits dont se compose la nature humaine. Le plus souvent ils sont épars dans la réalité; chaque individu n'en offre guère dans un temps donné qu'un petit nombre à la fois aux regards de l'observateur; car

l'esprit humain est si faible et tout ensemble si aisément passionné qu'il ne peut guère s'appliquer à plusieurs objets dans le même temps et qu'il oublie tous les autres pour celui dont il est préoccupé ; il n'est pas certain qu'à réunir en un seul esprit la pensée habituelle, et le plus souvent la pensée habituelle est la pensée unique, d'un marchand, d'un savant, d'un soldat, d'un magistrat, on réussisse à faire un esprit humain. Un des principaux effets des impressions produites par l'art, par un tableau, par un ouvrage dramatique, c'est précisément de nous enlever à ces vues particulières et de rassembler l'homme en nous ; tels ces accords plaqués qui font vibrer à la fois plusieurs cordes d'un piano et semblent éveiller l'âme de l'instrument.

S'il est un objet qui intéresse toutes les puissances de l'esprit humain et dont la contemplation ou au moins l'étude réclame la présence de l'homme tout entier, c'est la vérité. Cette voix que nous entendons dans l'Apologie, qui tutoie Platon, qui tutoie l'homme, c'est la voix de cette attention universelle que la raison doit à la vérité. Elle nous interroge tous à tour de rôle, savants et ignorants, recteurs de l'université et laboureurs ; mais, comme la voix concertante de l'instrument de musique, elle fond toutes les réponses dans une même tonalité ; ce n'est plus ni Platon, ni Aristote, ni Galien, ni Paracelse, ni Ptolémée, ni Copernic, c'est l'homme seul qu'on entend.

Quel est donc le ton auquel Montaigne a ramené toutes ces rumeurs que lui apportaient les échos de tant d'âges et de tant de lieux divers? Parmi les formes si différentes que peut prendre la pensée humaine, quelle est celle qu'il a choisie? Non pas la plus relevée, ni la plus rare, mais celle qui lui a paru la plus propre à exprimer toutes les autres, la forme populaire, la manière de penser et de parler de tout le monde. Il s'est enquis de tout; il a suivi l'esprit humain dans toutes les voies où il s'est engagé; il a fait patiemment l'analyse de tous les systèmes; il est au courant de toutes les découvertes; il a fait son tour du monde; néanmoins, quand il revient au village, on n'a même pas l'idée de lui dire, comme le chœur à Perdican : « Vous êtes un savant, Monseigneur. » Il semble qu'il n'ait jamais quitté la société de ses voisins, tant il a gardé leurs façons simples et naïves. Il a une adresse merveilleuse pour tourner en propos vulgaires les plus graves questions de philosophie ou de science, et cette adresse lui vient de sa nature d'artiste: comme son imagination et son sentiment de la vie lui représentent sans cesse les objets réels des recherches scientifiques et que le commun des hommes les a constamment sous les yeux, il se trouve ainsi naturellement et sans effort en correspondance avec eux: il voit les choses à la même distance et avec les mêmes couleurs. C'est en jouant avec sa chatte qu'il étudie la question de l'âme des

bêtes; il tire le pyrrhonien de son école où il lui est trop facile de douter de tout, il le met dans la rue et exposé « au heurt des charrettes », pour voir enfin s'il ne prendra pas parti tout comme un autre. Il se plaît à soumettre ainsi les systèmes des savants au contrôle de l'opinion commune et aux nécessités de la pratique vulgaire, non en satirique injuste qui établirait l'ignorance et la grossièreté juges du génie et de la grandeur d'âme, mais en artiste et en homme qui cherche partout la vie et les proportions de la nature humaine. La satire dans l'Apologie est comme une modulation qui a pour effet de rappeler la philosophie et la science au ton populaire. En parcourant lui-même son volume des *Essais*, il rencontre un passage où il parle du vulgaire : il s'empresse d'ajouter cette parenthèse : « et nous sommes tous du vulgaire. »

Quoique Montaigne ne soit pas tout entier dans l'Apologie, qu'il n'y fasse guère que rapporter ce que les autres ont fait de l'homme plutôt que montrer, comme ailleurs, ce qu'on pourrait essayer d'en faire, toutefois on sent que cet ouvrage de critique vient d'un artiste. Tout d'abord c'est une idée d'artiste que celle de retracer l'histoire morale de l'humanité dans une seule et immense composition. C'est, non certes sans imagination, mais sans invention ou grave ou plaisante, non sans agrément, mais sans jeu, sans convention ni de langage ni de mise en scène, en un

mot, sans rien de factice ni d'accessoire, une sorte d'épopée de l'humanité. Il faut bien qu'il y ait dans les formes de l'art quelque vrai rapport à certains besoins de l'âme humaine, puisqu'elles ajustent, même les inventions des artistes, à sa façon naturelle de sentir et de penser.

Ces développements vastes et flottants, ces flux et reflux de l'épopée, qui semblent suivre tous les mouvements de la vie humaine et se plier à toutes les vicissitudes des choses, ces prolongements paresseux du récit qui appesantissent les pas du temps et laissent le passé, le présent, l'avenir, s'attendre, se joindre, se connaître, tous ces événements possibles que nous voyons s'annoncer et lentement se réaliser, qu'est-ce, sinon l'image de notre vie, telle qu'elle se déroule, moins encore au dehors, que sur le théâtre intérieur de nos espérances et de nos regrets. Les héros des poètes épiques ne sont que des créations de leur génie ; le héros de l'Apologie, c'est l'homme même, c'est cet homme, idéal quant à la personnalité, réel quant à ses actes, qui représente pour Pascal « toute la suite des hommes pendant le cours de tant de siècles », qui « subsiste toujours et qui apprend continuellement ».

Comme l'idée première, l'exécution est tout artistique : c'est un artiste qui fait le procès de la raison et de la science. Montaigne se met résolument en face de tous les problèmes de la philosophie ; il les étudie

tous ; il apporte à les traiter toute son érudition d'une étendue peu commune, toute la netteté et toute la souplesse de son esprit ; il veut et il croit faire œuvre de philosophe ; rien pourtant n'est plus curieux ni plus visible que le tour artistique que sa pensée prend dès le début et garde dans la suite du chapitre. « C'est, à la vérité, une très utile et très grande partie que la science ; mais je n'estime pas pourtant de valeur jusques à cette mesure extrême qu'aucuns lui attribuent, comme Hérillus le philosophe, qui logeait en elle le souverain bien, et tenait qu'il fût en elle de nous rendre sages et contents ; ce que je ne crois pas. » C'est ainsi qu'il commence, indiquant, dès les premières lignes, comment il pose et résout la question. Être sage, être heureux, c'est, pour tout dire en un mot, faire le meilleur usage de la vie, et, par suite, en avoir le sentiment le plus juste ; c'est donc le sentiment de la vie que l'homme doit consulter pour apprécier les choses ; Montaigne le place nettement au-dessus de la science, et refuse à celle-ci cette maîtrise suprême qu'elle prétend exercer sur l'homme. « La doctrine, dit-il dans un autre passage, tient rang entre les choses nécessaires à la vie, comme la gloire, la noblesse, la dignité, ou pour le plus, comme la beauté, la richesse, et telles autres qualités qui y servent voirement, mais de loin, et plus par fantaisie que par nature » ; que d'hommes vivent sans honneurs ou sans richesses ! Il en est des savants, ainsi

que des riches, des grands, des hommes d'État, des écrivains : c'est une classe d'hommes comme une autre ; la science est au nombre des biens de la vie, ce n'est point la règle de la vie.

Voilà donc le sentiment de la vie affranchi, et Montaigne libre, tout ignorant qu'il est, de juger des entreprises de la raison. Toutes ses attaques contre la raison, tous ses sarcasmes, se ramènent à un seul, à un éternel grief : la raison ne peut pas arriver à nous faire connaître la vie, qu'il s'agisse des êtres dont l'homme est entouré, ou de l'homme lui-même. Cette vanité, cette misère que Montaigne trouve, en fin de compte, au fond de la pensée humaine, c'est son impuissance à pénétrer au delà des apparences. Mais que sont donc ces apparences, ces voiles sous lesquels la vie se montre à nous, sinon ces formes que l'artiste s'attache à reproduire ?

A voir l'artiste imiter avec tant de vérité, avec tant d'émotion, les différentes formes de la vie, en paraître inventer de nouvelles en déguisant ses imitations, comme faisait Montaigne pour ses auteurs favoris, et en mêlant dans un même dessin des couleurs empruntées de toutes parts, se substituer à la nature au point de faire naître en nous les impressions qu'elle y produit, prendre son sourire, ses larmes, ses grâces, sa voix, on en vient à penser que les mêmes effets sont produits par les mêmes moyens, et que la vie est enfermée dans les formes de l'art, comme dans celles

de la nature. Il n'en est rien pourtant. La voix que nous entendons en présence d'un ouvrage de la nature vient du dedans ; si profondément que le ciseau du sculpteur puisse fouiller le marbre, ce sont les yeux des statues qui parlent et le dedans est muet. Mais la ressemblance des apparences nous fait croire à une ressemblance complète. Le charme des œuvres d'art tient, comme celui de la nature, à ce mystère intérieur qu'elles semblent contenir. Si le vulgaire, qui n'a pas l'habitude d'observer la nature, et que les changements incessants des formes réelles distraient et étourdissent, se recueille plus volontiers devant les formes fixes de l'art, c'est qu'en isolant l'objet qu'elles représentent elles permettent à l'esprit de se laisser aller au cours naturel de ses pensées, qu'il épuise plus vite l'illusion des formes imitées que les apparences vivantes de la réalité, et qu'il prend le silence et le vide qu'il rencontre alors dans l'œuvre d'art pour le mystère de la vie.

Le spectacle de la vie, tel que la nature l'offre à nos regards, n'a tout d'abord rien de mystérieux ; c'est en faisant retour sur lui-même que l'homme a l'idée du mystère ; mais le propre de la vie, partout où elle apparaît, est d'apporter la lumière avec elle ; elle a une voix qu'on entend, bien qu'on ne comprenne pas son langage ; on est surtout convaincu que la vie s'entend et se comprend elle-même ; qu'un rayon de soleil vienne à éclairer une fleur, elle s'anime tout à coup et l'on a

peine à croire, ou que la fleur ne sente pas la douce chaleur du rayon, ou que le rayon ne voie pas les belles couleurs de la fleur. Cette lumière que la vie répand dans la nature et qui nous paraît animée et intelligente nous abuse ; parce que les êtres vivants nous semblent se comprendre, nous nous imaginons que nous les comprenons aussi. Pour peu que notre pensée se déprenne de cette succession des phénomènes qui l'amusent et de cette illusion qui lui fait croire qu'assister aux manifestations de la vie c'est la connaître et que voir c'est savoir, elle s'aperçoit que ces phénomènes particuliers, dont elle reçoit des impressions si claires, sont comme des signes qui forment en se groupant des sons qu'elle n'entend plus : lois de la nature, instinct des animaux, raison des êtres intelligents, causes, fins, ordre, beauté : c'est alors que sous cette surface éclairée de la vie elle pressent le mystère.

Deux partis s'offrent alors à l'homme, ou briser la surface, déchirer le manteau de fleurs et de moissons dont se pare la terre et creuser le sol pour tâcher d'y découvrir la force qui fait germer le blé, ou épier du dehors tous les frémissements sensibles de l'essence invisible. L'artiste prend ce dernier parti. Comme nous retrouvons dans son œuvre, au lieu de ces collections de fragments et de débris qui sont le résultat des analyses et des recherches de la science, l'œuvre de la nature reconstruite dans son ensemble, nous

nous imaginons qu'il a pénétré le secret de la vie : la vérité est qu'il l'a respecté et que son admiration des formes dont la vie s'enveloppe l'a gardé de les détruire. Aussi, tandis que la vie semble fuir devant les expériences du savant et chercher des retraites de plus en plus profondes, on dirait qu'elle écoute l'appel de l'artiste et qu'elle s'approche de plus en plus de la paroi de sa prison mystérieuse ; on dirait par instants qu'elle l'entr'ouvre, ou mieux, qu'elle lui donne je ne sais quelle transparence qui permet à l'âme d'apercevoir au moins son ombre.

A la curiosité du savant pour les causes et les principes Montaigne unit l'amour de l'artiste pour la forme. Tandis que le savant prend son parti de n'atteindre que des causes secondes, et de ne découvrir que des vérités particulières, Montaigne déclare ne pas comprendre ce mot de vérités particulières : la vérité, pour lui, c'est l'être, c'est la vie, elle est tout entière où l'on croit la trouver, ou elle est tout entière absente, et, dès qu'on la lui fait entrevoir, Montaigne veut pouvoir en achever, pour ainsi dire, le contour et la représenter sous une forme indivisible, comme l'est toute forme vivante. De là ces maximes qui trahissent l'impatience de l'artiste de voir se refermer le cercle de la vie que les lentes analyses de la science maintiennent ouvert : « L'homme est capable de toutes choses, comme d'aucunes... ou nous pouvons juger tout à fait, ou tout à fait nous ne le pouvons pas. » Ce

n'est pas que Montaigne n'admette l'utilité pour la science d'employer ces procédés d'investigation patiente : il reproche aux savants de son temps « ces principes présupposés, par où le jugement humain est bridé de toutes parts » ; il demande qu'on mette à la balance toutes les présuppositions humaines : il veut qu'on lui dise « le nom, l'origine, les tenants et aboutissants de la chaleur, du froid, les qualités de celui qui agit et de celui qui souffre » ; en un mot, il ne fait pas autre chose en passant, il est vrai, et sans la précision qu'y mettra bientôt Bacon, mais enfin déjà très nettement et avec beaucoup de sagacité, qu'indiquer à la science cette méthode expérimentale qui doit la conduire à tant de découvertes. Il fait plus, il prévoit ces découvertes, et les progrès des sciences : « les sciences et les arts ne se jettent pas en moule, ains se forment et figurent peu à peu ». Mais cette science, qui se perfectionne par degrés, est celle que Montaigne compare à la richesse, à la noblesse, qu'il estime son juste prix, mais dont il ne fait pas le tout de l'homme ; ces sciences et ces arts, qu'il dispense de rechercher les principes, ont des objets différents, spéciaux, comme il le fait entendre par sa seule façon de s'exprimer, et ne peuvent de même procurer soit à ceux qui les cultivent, soit à l'humanité en général, que certains avantages d'un ordre particulier.

Il est une autre science, dont Montaigne exige qu'elle s'attache et réussisse à découvrir les causes

premières : c'est la science qui prétend régler la vie; de celle-là Montaigne réclame la connaissance claire, absolue des principes. « Si l'homme avoue l'ignorance des causes premières et des principes, qu'il me quitte hardiment tout le reste de sa science; si le fondement lui faut, son discours est par terre ». Il ne s'agit plus ici de « ces principes présupposés », comme « l'eau de Thalès ou le feu d'Héraclite », mais du principe le plus évident et le plus obscur, de la cause la plus incontestable et la plus cachée, en un mot, de la vie elle-même.

L'art est précisément fondé sur ce principe, sur cette cause première! Loin d'avouer qu'il l'ignore, il ne cesse de protester de l'admiration qu'il lui a consacrée : un objet inconnu pourrait-il causer des émotions si vives et si sincères? Mais l'artiste, de même que le savant, se contente trop aisément au gré de Montaigne. Sa maxime est bien celle de Montaigne, tout ou rien : il en est des ouvrages de la nature comme de ceux de l'homme; que ce soit une simple fleur des champs ou le chêne le plus magnifique, une fable de La Fontaine ou une tragédie de Corneille, il a fallu, pour leur donner la vie, toute la puissance créatrice de la nature ou du génie. Cependant cette vie dont l'artiste sent si vivement la présence dans la nature, qu'il parvient à nous faire croire qu'elle a passé dans ses propres ouvrages, quelle véritable connaissance en a-t-il? Depuis qu'il y a des artistes

pour admirer ces formes dont la vie est revêtue dans l'univers, pour les voir s'épanouir et se faner, périr et renaître toujours différentes et toujours semblables, qu'ont-ils appris d'un siècle à l'autre, qu'ont-ils dit qui ait avancé l'humanité dans la science de la vie ? En rapprochant les travaux du savant de l'objet de ses études, nous voyons aussitôt combien et en quoi ils étaient incomplets et inexacts, nous retrouvons le point précis où les recherches de la science s'étaient arrêtées dès son temps, comme aujourd'hui encore on retrouve dans les carrières de marbre du Pentélique ou dans les mines du Laurium les limites de l'exploitation des anciens. Rapprochez tour à tour de la nature les chefs-d'œuvre de l'antiquité et ceux des temps modernes, et dites qui a le mieux connu, qui a le mieux su représenter la nature, d'Homère ou de Shakespeare, de Phidias ou de Michel-Ange ?

L'art ni la nature n'apprennent rien : celle-ci, parce qu'elle sait tout ; celui-là, parce qu'il répète tout ce que lui dit la nature. Mais lui dit-elle tout ce qu'elle sait ? On s'étonne qu'un Shakespeare, après être descendu si avant dans une âme humaine, retrouve assez de liberté pour recommencer avec un autre personnage une nouvelle existence, que son cœur se console de la douleur de Juliette, que son esprit se remette du trouble d'Hamlet, qu'il puisse fredonner les refrains d'Ariel après avoir chanté la romance du saule, qu'il puisse rire après avoir tant pleuré. C'est

que Shakespeare a eu beau interroger la nature et écouter avec soin tout ce qu'elle lui répondait, il y a un dernier mot qu'elle ne confie à l'âme humaine qu'avec la vie ; ce mot, c'est celui que Montaigne a sans cesse à la bouche, celui qui contient tout le mystère de la vie, moi. Nul ne peut le dire pour un autre ; arrivé à cette limite, l'art retourne en arrière. En même temps que l'artiste est obligé de reconnaître qu'il ne saurait forcer ce dernier retranchement de la vie, il s'aperçoit que c'est sa propre sensibilité qui lui a permis d'aller jusque-là et que c'est dans son propre cœur que se réfléchissaient toutes les souffrances ou toutes les joies des autres hommes ; y retrouvant alors le sentiment de sa personnalité, il fait le compte de ce que lui ont rapporté les malheurs de Juliette ou de Desdémone, établit ses enfants, achète une maison au pays natal et vient y goûter les douceurs d'une existence simple et paisible, ou bien, comme Racine, il fait appel à un secours étranger pour atteindre la vie hors de lui-même et demande à la religion ce qu'il attendrait en vain de la pratique de l'art.

Montaigne prend l'art au point où le laissent les artistes. Au moment où les poètes dramatiques font descendre leurs acteurs de la scène, il y monte. Il a pris le plus grand plaisir à la représentation de leurs chefs-d'œuvre ; mais, pendant qu'il y assistait, il a songé qu'il était bien dommage que l'auteur se crût

obligé de rester dans la coulisse et de donner mille déguisements à sa pensée. Maintenant que le théâtre est vide, il veut essayer sa « forme naïve » dans ce cadre où ont paru tant de belles figures de l'homme ; ne serait-ce pas vivre deux fois qu'ajouter à la vie qu'il tient de la nature celle qui anime les œuvres d'art ? Il sait bien que la nature est plus belle que l'art ; mais il sait aussi que, dans l'homme, cette orgueilleuse raison dédaigne les leçons de la nature, et c'est au sentiment artistique de la vie qu'il se confie pour tâcher de les suivre.

Mais auparavant, avant cette retraite en soi-même qui le conduit à l'art tandis qu'elle en détache les autres, il promène ses regards au dehors, il examine cette place dont il faut finir par lever le siège, si près qu'on ait poussé les approches : c'est cette reconnaissance du monde extérieur qui est le sujet de l'Apologie.

Si l'Auteur de la vie, si Dieu, qui seul possède véritablement l'être, ne se fait pas connaître lui-même à nous, l'esprit humain est incapable d'atteindre la vérité : telle est la proposition qui résume l'Apologie. Étant donnée une idée philosophique ou morale, étudier la forme artistique qu'elle a prise en entrant dans le mouvement de la vie, et juger l'idée d'après la forme : telle est la méthode. D'autres, pour apprécier les idées, construisent des syllogismes ou des théorèmes ; Montaigne dessine, pour ainsi dire, les

idées, cherche, suivant l'expression familière de l'atelier, « ce qu'elles donnent », leur trouve un corps, les fait parler, les met en scène, non certes en les représentant par des allégories, mais, ce qui est bien différent, en les faisant vivre. Après tout, elles ont vécu, elles vivent, et la vie de l'univers, celle de la nature comme celle de l'humanité, n'est que la leur. Il s'ensuit que, pour l'auteur des *Essais*, cet art si nouveau, si étrange, de chercher les formes artistiques des idées, se ramène pourtant naturellement, comme il le dit lui-même, à l'art de vivre, c'est-à-dire de penser les yeux ouverts sur le monde; c'est ainsi que les *Essais*, comme les chefs-d'œuvre de l'art dans tous les genres, unissent le mérite le plus rare et la pensée la plus profonde à la simplicité la plus grande et à la clarté la plus parfaite.

« Ce monde est un temple très saint, dedans lequel l'homme est introduit pour y contempler des statues, non ouvrées de mortelle main, mais celles que la divine Pensée a fait sensibles, le soleil, les étoiles, les eaux et la terre, pour représenter les intelligibles. » Cette belle phrase, qui a tous les caractères des additions postérieures à la première édition des *Essais*, la plénitude de sens, la gravité noble et sereine, ne se trouve pas, en effet, dans la rédaction de 1580 : ce n'est, il est vrai, que le commentaire du texte célèbre de saint Paul, cité par Montaigne; mais le peu que ce commentaire ajoute à la citation, ce seul mot de

statues, si surprenant, si expressif, marque bien ce penchant naturel de l'esprit de Montaigne à demander à l'art la dernière forme de sa pensée. Le spectacle de l'univers, celui de la vie et des lois qui la gouvernent, font naître en lui l'idée d'une beauté, d'une harmonie qu'il va vouloir retrouver dans les actions et dans les pensées des hommes.

L'Apologie fut écrite à propos d'un livre de théologie, dont l'auteur, Raymond de Sebonde, défend la religion par des raisonnements d'ordre naturel et, en particulier, par cet argument des causes finales si éloquemment présenté par Fénelon dans son *Traité de l'existence de Dieu*. Ce livre avait été attaqué à la fois par les chrétiens et par les esprits forts : les uns, reprochant à l'auteur de mettre la religion en péril en lui donnant un appui aussi fragile que celui de la raison humaine ; les autres, prétendant que ses arguments pouvaient être réfutés. Il semble que, pour faire l'apologie de Raymond de Sebonde, il fallait répondre par des arguments théologiques aux objections des chrétiens, par des arguments philosophiques à celles des esprits forts : Montaigne leur parle à tous en artiste. Il met bien en avant un certain appareil de discussion ; il argumente en *baroco* et en *baralipton*, en homme qui ne craint pas de montrer qu'il a suivi ses cours au collège de Guienne ; lui qui se moque du raisonnement du jambon qui fait boire et par consé-

quent désaltère, il ne dédaigne pas d'en faire parfois de semblables ; il se coiffe du bonnet carré, moitié par jeu, moitié sérieusement ; mais, à voir le fond des choses et à prendre dans le vrai sens le génie de Montaigne, il ne raisonne pas, il peint les chrétiens tels qu'ils devraient être, les hommes tels qu'ils ont été et tels qu'ils sont. Ce n'est pas qu'il élude les graves questions qu'il rencontrait nécessairement dans un pareil débat, mais il les étudie à sa façon. Descartes a imaginé d'employer l'algèbre à résoudre des problèmes de géométrie, Montaigne a fait de même du sentiment artistique pour la philosophie.

Il répond d'abord aux reproches des chrétiens. Il déclare que « ce serait mieux la charge d'un homme versé en la théologie » que la sienne, attendu qu'il « n'y sait rien ». Son ignorance ne va cependant point à ne pas connaître la doctrine des théologiens sur la foi ; il la rapporte et y adhère, « jugeant ainsi qu'à une cause si divine et si hautaine, et surpassant de si loin l'humaine intelligence, comme est cette vérité de laquelle il a plu à la bonté de Dieu nous éclairer, il est bien besoin qu'il nous prête encore son secours d'une faveur extraordinaire et privilégiée, pour la pouvoir concevoir et loger en nous ». Son sentiment artistique s'empare alors de cette doctrine théologique ! Grâce à la foi, Montaigne voit s'achever l'œuvre jusqu'alors imparfaite de l'esprit humain. Cette statue privée de vie, tant qu'une mortelle main y tra-

vaillait seule, s'anime tout à coup ; la foi « venant à teindre et illustrer » les arguments humains rend enfin la vérité sensible à l'intelligence. « Nos raisons et nos discours humains, c'est comme la matière lourde et stérile ; la grâce de Dieu en est la forme ; c'est elle qui y donne la façon et le prix. » Ce serait une erreur de ne voir dans ces expressions métaphysiques qu'un agrément de style. Ces termes d'art, au contraire, en nous avertissant que la pensée de Montaigne a pris le tour qui lui est le plus naturel, marquent chez lui le plus haut degré d'application et de sincérité. C'est par les raisons qu'on a trouvées soi-même qu'on se persuade pour l'ordinaire, dit Pascal, et l'art de se persuader soi-même, aussi bien que de persuader les autres, a, comme il le remarque encore, un rapport nécessaire à la manière dont l'esprit consent à ce qu'on lui propose, c'est-à-dire aux dispositions particulières de chaque esprit. Certes, il ne faut pas confondre les différents ordres de démonstration, et il est nécessaire de réserver à chacun l'ordre de preuves qui lui correspond ; mais chaque esprit se porte naturellement vers les recherches auxquelles il est le plus propre, et, par suite, vers les démonstrations auxquelles il est le plus sensible. Entre l'infirmité de l'esprit humain et l'action mystérieuse et surnaturelle de la grâce, et pour relier l'une à l'autre, Pascal place des démonstrations, Montaigne, une impression artistique. Il renverse, pour ainsi dire,

l'ordre que suit Pascal ; au lieu de chercher à rejoindre par le raisonnement la vérité révélée, il l'attend, il se laisse porter par elle ; elle est pour sa raison, suivant l'image qui revient si souvent dans l'Écriture, cet aigle qui prend ses petits sur ses ailes pour leur apprendre à voler ; entre les vérités de la foi et la nature de l'esprit, le jeu même de ses facultés, il voit ce rapport, cette convenance que sent l'aiglon entre son instinct et le vol de sa mère. « Or, c'est cependant beaucoup de consolation à l'homme chrétien, de voir nos outils mortels et caducs si proprement assortis à notre foi sainte et divine que lorsqu'on les emploie aux sujets de leur nature mortels et caducs, ils n'y soient pas appropriés plus uniment ni avec plus de force. »

L'homme ne saurait donc faire un meilleur usage de ses facultés que de les employer au service de la foi. Il doit reconnaître qu'il la reçoit d'une assistance surnaturelle ; mais, dès qu'elle est en lui, elle doit régir toute son activité. Aussi bien, ce n'est pas seulement la raison humaine et les moyens dont elle dispose pour parvenir à la connaissance de la vérité, c'est le monde lui-même et tous les objets que l'homme cherche à connaître qui s'accordent et sont en harmonie avec la foi. La Divinité, qu'elle révèle à l'homme, a mis dans la création des marques de sa puissance et de sa bonté ; le dessein le plus honorable que puisse former un chrétien est de s'appliquer à les

étudier, et de chercher ainsi à « embellir, étendre, et amplifier la vérité de sa croyance ».

Telle est la façon dont Montaigne répond à ceux qui mettent en question la légitimité de l'entreprise de Raymond de Sebonde, colorant, pour ainsi dire, son argumentation et l'accommodant à la fois aux besoins de la raison et à ceux du sentiment. Toutefois, cette argumentation ne tient qu'une assez petite place dans sa réponse. Son sentiment artistique, bien que la logique lui eût donné place à côté d'elle, s'y trouvait trop à l'étroit et avait besoin de s'échapper et de se donner plus librement carrière. Montrer les harmonies de la raison et de la foi, c'est l'art d'un Platon chrétien, d'un saint Augustin, ce n'est pas l'art de Montaigne ; montrer les harmonies de la création et de la foi, prouver Dieu par la beauté de ses ouvrages, c'est proprement la tâche du peintre ou du poète, ce n'est pas encore l'art de Montaigne; il est un autre genre de beauté dont la nature et les conditions sont le sujet de toutes les études et de toutes les recherches de l'auteur des *Essais*, c'est la beauté morale; faire voir que la foi, telle qu'il vient de la définir, c'est-à-dire, apportant à la faiblesse de la nature humaine un secours surnaturel, permettrait à la volonté de l'homme d'atteindre l'idéal de la vertu, peindre cette vertu idéale, et cela non en termes philosophiques, mais par des traits vivants, c'est-à-dire empruntés à la réalité, mettre l'homme aux prises, non, comme on

le fait dans les disputes de l'école, avec des difficultés abstraites, mais avec celles de l'heure présente, opposer au tableau des passions de son temps l'image de cette fermeté d'âme, de cette intégrité morale auxquelles la vraie foi se fait reconnaître : c'est l'idée qui remplit presque toute cette première partie de l'Apologie. La raison en est que l'idée est artistique, qu'elle intéresse les facultés maîtresses de l'artiste, l'observation et le sentiment de l'idéal, que Montaigne a placé son sujet dans un jour favorable à son génie, qu'il n'a plus à argumenter, mais à peindre.

A mettre ce développement en forme de syllogisme et à le rattacher à l'argumentation de Montaigne pour n'y voir qu'un aveu couvert de scepticisme, Montaigne déclarant d'une part que le caractère surnaturel de la foi doit se manifester par les actions qu'elle inspire, et de l'autre qu'on voit trop, aux actions de ses contemporains, qu'ils n'obéissent qu'à des sentiments humains, on méconnaîtrait à la fois et cet instinct d'artiste, qui est le fond du génie de Montaigne, et le caractère même du développement. L'éloquence et la beauté en sont trop émues et trop touchantes pour nous laisser craindre un piège. Cette âpreté même du ton, ces peintures énergiques des passions, des ambitions qui se couvraient du zèle de la religion et que favorisaient les troubles du temps, garantissent la sincérité de l'auteur ; la finesse s'accorde mal avec cette rudesse, et ce ne sont pas là les pratiques d'une

guerre de surprises. Ce qui parle ici, c'est ce qu'il y a en lui de meilleur et de plus intime : son amour de la droiture et de la franchise, sa haine du mensonge et des manèges politiques, son goût aussi pour ce courage à l'antique qui sacrifie au devoir, avec autant de grandeur que de simplicité, ses intérêts et sa vie au besoin. Oui, il est vrai qu'il ne voit pas autour de lui d'exemple de cette foi qui vient de la grâce et qui garderait la volonté humaine contre toutes les défaillances, mais la façon dont il le déplore, l'insistance avec laquelle il associe la foi et la vertu, prouvent à quiconque le croit incapable de se jouer de l'une ou d'en douter (et qui l'en pourrait croire capable après l'avoir lu ?) qu'il ne l'est pas moins de se jouer ou de douter de l'autre.

Après avoir rassuré avec « douceur et respect » les chrétiens timorés qu'inquiétait le livre de Sebonde, Montaigne s'adresse aux esprits forts avec lesquels il déclare d'abord qu'il n'entend pas garder les mêmes ménagements. Puisqu'ils traitent avec dédain les arguments de Sebonde, et par là, car Montaigne pénètre leurs secrets desseins, se flattent de ruiner les fondements rationnels de la religion, Montaigne, pour confondre leur orgueil et leur témérité, va leur montrer combien les fondements de toute science et de toute certitude humaine sont chancelants et les pousser dans l'abîme sur les bords duquel ils jouent en souriant.

L'entreprise est grave et périlleuse, Montaigne le voit et le dit ; il a fait plus, il a pris ses sûretés, et ce n'est pas sans intention qu'il n'a pas abordé son vrai sujet dès le début de son chapitre ; ce qu'il a dit aux chrétiens tout le monde a pu l'entendre ; s'il plaît à la raison de courir à sa perte, après tout, il n'y est pour rien ; il vient de lui rappeler que le chemin de la vérité est tracé, mais l'orgueilleuse se refuse à suivre un chemin tracé ; il faut en faire l'épreuve, et rechercher ce qu'elle peut, abandonnée à elle-même.

Montaigne commence alors son réquisitoire contre la science. A l'accent du début, à la puissance du souffle, on sent un homme qui débarrasse son cœur, et qui en a long à dire. Esprits pointilleux de commentateurs, froides imaginations de logiciens, vous ne vous attendez guère au spectacle que Montaigne vous prépare. Le monde pour vous commence et finit à votre cabinet ; là, vous êtes seigneurs et maîtres, et vous composez en paix vos volumineux traités, fiers et sûrs du vaste savoir que vous avez puisé dans les volumes poudreux qui garnissent votre bibliothèque. — Eh quoi ! ignorez-vous que nous avons lu tous les livres, qui, de près ou de loin, se rapportent au sujet de nos études ? — Vous en oubliez un où Montaigne veut vous inviter à lire, si cependant vos yeux, habitués à la lueur fumeuse de vos doctes lampes, sont encore capables d'admirer l'azur du ciel ou la tendre verdure du printemps : c'est le livre de la nature. Montaigne a

feuilleté aussi les vôtres, et vous ne manquerez pas de vous en apercevoir ; tâchez encore de lui emprunter cet art merveilleux d'animer même les livres des hommes, même les livres des philosophes, et de métamorphoser un auteur en un homme qui s'entretient avec nous et qui vit. Et vous, savants modernes, qui, les deux bras croisés du haut de votre science, souriez aux attaques de Montaigne contre les pauvres docteurs des anciens âges, comme à celles de don Quichotte contre les moulins à vent, veuillez considérer qu'il fut un temps où c'était leur tour d'être modernes, et que ce ne sera pas toujours le vôtre : laissez de côté, si vous le voulez, les réponses qu'ils font aux questions que Montaigne adresse à la science de la part de l'humanité, bien qu'il ne soit pas difficile de retrouver dans ces vieilleries plus d'une de vos nouveautés, ne gardez que les questions, et reconnaissez que, si les unes peuvent sembler hors d'usage, les autres sont restées toujours aussi actuelles et aussi pressantes.

Si la première impression qu'on éprouve en écoutant Montaigne est celle, non du désordre et de la confusion, mais d'une pleine et forte unité, où se reflète en quelque sorte celle du sujet qu'il étudie, toutefois on ne tarde pas à remarquer le rapport et la suite des idées qu'il développe ou plutôt des tableaux qu'il offre à nos regards, et à y découvrir une originalité et une rigueur singulières. On dirait qu'il fait

le siège de la science; il l'enveloppe de circonvallations concentriques, de plus en plus étroites, mais dont la disposition a cela de particulier que la première et la plus vaste assure déjà le triomphe de l'assiégeant, et que chacune, infranchissable elle-même, neutralise d'avance toutes les défenses qui pourraient être opposées aux suivantes; elles se succèdent ainsi, dans un ordre impitoyable, chacune renouvelant à son tour, non d'une façon plus complète, mais une fois de plus, la victoire de la précédente, jusqu'à ce que la dernière serre enfin la place de si près, que toute sortie, tout mouvement même lui devienne impossible. Qu'est-ce que l'homme, si on le considère perdu dans l'immensité de l'univers? Qu'est-ce qu'un philosophe, si l'on recherche en quoi il est plus heureux ou même plus sage que les autres hommes? Qu'est-ce que la philosophie, si l'on se demande ce qu'elle est parvenue à connaître et ce qu'elle enseigne? Qu'est-ce enfin que la raison, si l'on songe combien elle est peu maîtresse d'elle-même et quelles influences de toute sorte agissent sur elle? Telle est la progression suivant laquelle l'auteur de l'Apologie conduit ses attaques, commençant par étourdir, pour ainsi dire, la raison par ses premiers coups et surtout par cette longue et célèbre comparaison qu'il établit entre l'homme et les animaux, ébranlant la confiance naturelle qu'elle a dans ses facultés, la refoulant partout où elle essaie de les pousser en avant, et en

venant enfin à lui en contester le libre gouvernement.

Il y a un ordre et une logique dans l'Apologie, mais de même nature que l'ordre et la logique qui doivent se trouver dans une œuvre d'art : c'est le sentiment qui domine et qui conduit tout. Les questions que Montaigne pose à la science, le sentiment les lui suggère, et ce qu'il attend de la science, ce sont des réponses qui satisfassent le sentiment. On connaît l'effet des impressions de la sensibilité sur la pensée, que la réalité ou l'art les fasse naître en nous. Sous l'empire d'une émotion profonde ou d'une vive admiration, nous ne voyons plus les choses comme nous étions habitués à les voir, même celles qui nous sont les plus familières; nous ne leur appliquons plus ces jugements rapides et superficiels, ces mesures approximatives et banales, qui nous servent dans le cours ordinaire et précipité de la vie; elles s'isolent dans une atmosphère et dans un jour particuliers; elles nous apparaissent avec un éclat extraordinaire de nouveauté, par cela seul qu'elles sont affranchies de cette complexité infinie de rapports où la mêlée du monde étouffait leurs qualités propres : il y a autour d'elles de l'air, du silence; elles s'y développent librement, elles s'y expliquent elles-mêmes dans un langage muet, qui donne de la beauté aux plus humbles et nous passionne pour celles qui nous semblaient déjà belles dans le tourbillon du monde. Nous n'avons plus avec elles cette facilité indifférente

de relations que les notions de l'intelligence établissent entre notre esprit et les objets qu'elles nous apprennent à connaître ; malgré l'attrait qu'elles nous inspirent, nous sentons qu'il y a entre elles et nous un intervalle plus ou moins étendu, mais que nous ne pouvons franchir, la distance du connu à l'inconnu, de notre être au leur; et pourtant il nous semble en même temps que la seule notion, ou le seul sentiment de la présence de cet être inconnu nous les fait bien mieux connaître que tout ce qui nous avait paru d'elles jusqu'alors.

Montaigne se met en rapport avec le monde par le sentiment, ce sont les impressions sensibles qu'il en reçoit qu'il demande à la science de lui expliquer. Que l'on relise ce fragment des *Pensées* où Pascal, détachant l'homme des considérations terrestres, ouvre à ses regards les espaces infinis de la nature, que l'on prenne ensuite le passage de l'Apologie dont il est clair que Pascal s'est souvenu : c'est le même mouvement, souvent les mêmes expressions, et cependant le sens des deux morceaux est tout différent. Pascal est plein de poésie, mais sa poésie, sublime et profondément émouvante, est celle de l'astronomie, des hautes spéculations mathématiques ; la nature de son émotion se marque par les mots qui se placent d'eux-mêmes sous sa plume : sphère, circonférence, point, le tour que le soleil décrit ; ceux qui viennent de Montaigne se reconnaissent à leur seule couleur :

« ce petit caveau » où l'homme est logé, la lumière éternelle des astres qui roulent dans le firmament. Qui ne voit que pour passer, comme le fait Pascal, de la considération du système général du monde à l'observation microscopique du ciron, non seulement sans gêne, mais avec le même intérêt passionné, pour retrouver dans le ciron un autre firmament et d'autres planètes « aussi admirables que celles du monde visible », il faut une imagination d'une puissance extraordinaire, mais toute différente de celle de l'artiste, il faut des yeux capables de lire dans un autre livre que celui du monde visible, mais qui ne s'obstinent pas, comme ceux de l'artiste, à retenir indéfiniment ces images resplendissantes que la nature a d'abord offertes à ses regards. Pascal est effrayé du silence de l'espace, Montaigne le voit rempli de vie et de mouvement ; il entend « les astres rouler fièrement sur sa tête », et retentir « les mouvements épouvantables de la mer ». Ce sont les perspectives infinies du monde de la pensée qu'entrevoit Pascal ; ce sont les proportions immenses, c'est l'étrange et inépuisable variété du monde de la vie qu'admire Montaigne. Comme un aigle, qui s'arrêterait en face d'un abîme dont ses yeux n'apercevraient pas l'autre bord, tout près de s'élancer, mais retenu par la crainte que ses ailes ne puissent soutenir l'effroyable longueur de l'effort, ainsi la pensée de Pascal s'arrête en face de la nature, retenue par la

conscience de sa faiblesse ; il ne doute pourtant pas que la pensée ne domine l'espace et la durée, et ne voit dans l'univers qu'un immense problème, c'est-à-dire un être intelligible, mais, quelle que puisse être la grandeur infinie de ses dimensions, d'une nature inférieure à celle d'un être intelligent tel que l'homme, quelles que soient les limites de ses facultés. Lorsqu'après avoir montré l'homme « comme suspendu dans la masse que la nature lui a donnée entre l'infini et le néant », il ajoute que son intelligence « tient dans l'ordre des choses intelligibles le même rang que son corps dans l'étendue de la nature », on s'étonne d'abord de surprendre comme une déviation dans cette logique d'ordinaire si inflexible et si rigoureuse, puisque l'exactitude de l'analogie demandait, semble-t-il, qu'il montrât le rang occupé par la raison, non dans l'ordre des choses intelligibles, mais dans celui des êtres intelligents. Cependant, en réalité, loin de s'abandonner, ce ferme génie se ressaisit au contraire, et ramène sa pensée à son vrai point d'où le mouvement mécanique et inconscient de l'analogie l'écartait; si Pascal ne dit pas ce qu'on attendait, il dit précisément ce qu'il a dans l'esprit. C'est bien des choses intelligibles qu'il entend parler, au nombre desquelles se trouvent les êtres matériels, eux-mêmes, puisque la science les étudie; il a voulu indiquer qu'il existe la même disproportion entre la raison de l'homme et les objets qu'elle cherche à

connaître qu'entre son corps et l'immensité de la nature. S'il n'a pas parlé de l'ordre des êtres intelligents, c'est qu'il ne trouve rien dans la nature qui soit du même ordre que l'intelligence; il ne tient pas moins, en effet, à persuader la raison humaine de sa dignité que de sa misère, et, jusqu'à ce qu'elle rencontre une pensée vivante et personnelle dont l'être soit distinct du sien, il l'assure qu'il n'y a rien dans le monde qui soit de son prix. De là cette singulière conclusion qu'il donne à ses méditations sur l'infini, et qui paraît les contredire, cette définition si fière et si noble de l'homme qui était dans le fond de son cœur pendant que sa pensée parcourait l'immensité avec effroi, et à laquelle il savait bien qu'il marchait : « L'homme est un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant », étrange image, bien éloquente, mais bien différente de celles qu'on rencontre dans les *Essais*, et bien peu artistique, c'est-à-dire, bien éloignée des formes adoptées par la vie.

Être fidèle aux formes de la vie, les étudier, les admirer, les imiter, s'y asservir, c'est l'art, c'est Montaigne. Oh! que de choses l'eussent arrêté dans les « Pensées »! Eût-il accordé à Pascal qu'un arbre ne se connaît pas misérable, et, si Pascal lui eût tourné le dos en levant les épaules, ne l'eût-il pas poursuivi en lui citant et Virgile et Horace qui font gémir l'yeuse sous la hache du bûcheron? Il n'eût pas demandé

mieux que d'appeler l'homme un roseau, tant, lui aussi, il l'estimait faible et ondoyant; mais pourquoi Pascal croit-il le distinguer des autres en ajoutant qu'il pense, et comment sait-il si les roseaux ne pensent pas? Que l'univers entier s'arme pour écraser l'homme, Pascal le fait succomber si noblement que la victime paraît supérieure à la force aveugle qui l'anéantit; mais quoi! loin de s'armer tout entier pour écraser l'homme, l'univers concourt tout entier au développement de son être; une force si attentive et si prévenante semble-t-elle encore aveugle? Pascal triomphera-t-il aussi aisément de ses bienfaits que de ses menaces? comment se soustraira-t-il à sa sollicitude? où se cachera-t-il pour ne pas voir sa beauté? Si fier pour braver, ne sera-t-il pas plus humble pour recevoir et pour admirer? Oui, les espaces infinis sont silencieux; mais, en écoutant de plus près la voix de la nature, non seulement il n'est pas impossible de l'entendre, mais rien n'est plus commun; en se promenant sur la rive à l'heure où s'élèvent les brises du soir, on croit entendre soupirer les roseaux, on croit entendre le chœur des astres et la blanche reine des nuits confier au cœur de l'homme les secrets des plaines célestes.

L'âme du philosophe va, sans s'attarder, de la création à l'idée du Créateur; l'âme de l'artiste s'arrête à contempler tant de merveilles, et le penchant naturel qu'il éprouve à les interroger lui fait croire qu'elles

ne sont pas incapables de lui répondre et qu'elles ont peut-être, de leur côté, quelque chose à lui dire. Pascal ne daigne pas écouter, et méprise ces illusions de la sensibilité. Il est convaincu que les créatures sont sourdes comme elles sont muettes, et qu'elles n'ont rien entendu des paroles divines qui les ont fait sortir du néant. En voyant hors de lui tant de grandeur et tant de beauté, Montaigne hésite à décider que ce seul spectacle autorise l'homme à déterminer le sens de la hiérarchie des êtres, et, si misérable, à se proclamer roi d'un si magnifique royaume. Cette faculté de penser, sur laquelle l'homme fonde son droit à l'empire, qui peut l'assurer, si ce n'est Dieu, qu'elle ne se trouve qu'en lui? Qu'est-ce enfin que penser? Est-ce la conscience qu'un être a de son être? Pourquoi la refuser à des êtres qui l'emportent d'ailleurs sur l'homme de tant de façons, en force, en durée, en grandeur, en beauté? La faiblesse de l'homme est-elle son titre à ce privilège inappréciable? Penser, est-ce voir hors de soi, connaître le monde, en admirer l'ordre et la beauté, en adorer l'Auteur? Pourquoi les créatures où sont imprimées les marques les plus éclatantes de sa puissance, seraient-elles exclues du droit et du devoir de le connaître? Pourquoi publieraient-elles ses louanges sans comprendre elles-mêmes ce qu'elles ont charge de faire comprendre à l'homme? Est-ce donc à dire que la pensée ne puisse résider que dans le corps

humain, et que la parole en soit la seule manifestation possible? C'est ainsi qu'en remontant aux sources de la science, Montaigne découvre celles de l'art. N'est-ce pas le poète qui nous parle de l'âme des choses? n'est-ce pas lui qui prête l'oreille aux mille voix de la nature? n'est-ce pas le peintre qui s'applique à comprendre le langage des couleurs et des formes? Ce désir de pénétrer le secret des existences dont l'homme est entouré, cet effort pour dépouiller sa propre manière d'être et en revêtir quelque autre, n'est-ce pas toute la vie de l'artiste? Au fond, ce n'est pas la question de savoir si les roseaux ou les planètes pensent ou ne pensent pas qui intéresse Montaigne et qu'il cherche à décider. Ce qu'il demande qu'on reconnaisse, c'est qu'il y a peut-être dans ce monde d'autres pensées que des pensées humaines.

C'est un écrivain qui a dit qu'un paysage est un état d'âme, et ce sont les écrivains qui ont approuvé la définition. Les peintres, les observateurs de la nature ne sauraient l'admettre; interrogez-les, ils vous répondront qu'ils ne font que subir le charme de la nature, qu'en face d'elle leur gaieté se change en mélancolie, leur tristesse en joie, mais surtout que les scènes de la nature présentent d'abord à leur âme des sens mystérieux, d'une variété, d'une souplesse, d'une finesse, d'une profondeur qui dépassent tout ce que l'homme peut imaginer de lui-même, et que l'art consiste à en retenir et à en faire passer quelque chose

dans la pensée humaine; ils diront, si l'on veut, qu'un paysage est un état d'âme, mais à condition de pouvoir ajouter que ce n'est pas un état d'âme humain.

Il y a dans la nature des pensées et des états d'âme épars et flottants, ou plutôt qui enveloppent les êtres ainsi qu'un vêtement et comme s'ils ne faisaient qu'un avec eux; qui saurait expliquer comment la pensée de l'homme se peint sur son visage, pourrait peut-être expliquer aussi le sourire et les larmes des choses; qu'il y ait une âme des choses, la question est philosophique et n'est pas du domaine de l'artiste; à penser que la grâce de la fleur ou la poésie de la montagne ne vient pas du cerveau de l'homme, le peintre n'est pas pour cela panthéiste; à cesser de le penser, il croirait cesser d'être artiste. Comme il y a de la matière et de la force, il y a de la pensée et de la beauté dans le monde; comme le savant et l'ingénieur, après avoir étudié le mécanisme des forces de la nature, cherchent à les mettre au service de l'humanité en faisant jouer les ressorts pour une fin qu'ils déterminent eux-mêmes, ainsi le poète et l'artiste, après avoir admiré et étudié la beauté de la nature, cherchent à la transporter dans leurs ouvrages.

Les sons, les couleurs, les lignes, ont, dans l'ordre de la pensée, des vertus et des propriétés analogues à celles des plantes, des minéraux, des gaz, des acides, dans l'ordre physique; la grâce et la poésie

dorment cachées dans une couleur ou dans un son, comme la force ou la lumière dans un acide ou dans un gaz; qu'en se guidant sur l'exemple de la nature, la science ou l'art fassent entrer les uns ou les autres dans quelque combinaison conforme aux lois de la vie, la machine de l'ingénieur ou l'œuvre d'art du poète produira sur la matière ou sur la pensée les mêmes effets que la nature elle-même. C'est ce qui explique le charme de certains fragments de marbres antiques, de certaines œuvres modernes même, qui semblent pourtant ne se recommander que par le mérite de l'exécution; le sentiment de la nature y est si juste et si profond que toute cette poésie morale, dont sont baignés dans la réalité les ouvrages de la nature, a suivi dans l'œuvre de l'artiste la beauté de la forme; on n'y saurait louer, il est vrai, ni l'idée qui a présidé à la composition, ni le sentiment qu'elle exprime; mais est-il possible de le regretter, si ces morceaux d'une perfection idéale, au lieu de la pensée de l'homme, semblent traduire la pensée de l'Auteur même de la vie. Il ne faut pas croire que cet art qui s'attache à peindre le cœur humain pour émouvoir l'homme consiste en un travail d'imagination ou d'invention; l'émotion que ressent le lecteur ou le spectateur n'est point l'ouvrage du poète; elle naît véritablement du cœur qui l'éprouve, elle vient de son fonds, elle est son bien; l'art du poète est de toucher juste les passions dont la nature a caché le foyer

dans le cœur humain comme la flamme dans le silex ou l'électricité dans le nuage.

Montaigne ne veut pas permettre à la science de peupler la lune de colonies humaines ni d'envoyer dans les planètes « des cochers, des charpentiers » pour les faire mouvoir avec des roues et des cordages fabriqués sur terre. Que ces grands corps ne soient que matière et que les flambeaux d'où nous vient une si éclatante lumière soient aveugles, que ces yeux du firmament aient, au contraire, des regards, et que ces foyers lumineux versent dans l'espace des pensées avec des rayons de flamme, qu'en peuvent savoir « les habitants du plus obscur canton de l'univers »? Il suffit à Montaigne sur ce sujet si majestueux, mais qui dépasse de si loin la portée des facultés de l'homme, d'arrêter la témérité de la science, et de laisser le champ libre aux rêveries des poètes, après les avoir toutefois dégagées des froides allégories et des grossiers souvenirs des choses d'ici-bas et les avoir rendues à cette recherche indépendante de l'inconnu qui est leur lot véritable. Pour démontrer à son aise que les phénomènes de pensée n'ont pas besoin de l'enveloppe du corps humain pour se produire, que la vie a des mystères que la science ne saurait expliquer, Montaigne prend un exemple mieux proportionné à l'esprit humain et d'une observation plus facile, et nous invite à étudier la vie dans les animaux.

Cette étude à laquelle il a donné d'amples développements a scandalisé bien des lecteurs depuis Bossuet jusqu'à Rousseau. Bossuet reproche sévèrement à Montaigne, dans un de ses sermons, cette comparaison de l'homme et des animaux, dans laquelle ce n'est pas l'homme qui a l'avantage. Sans vouloir trop prêter aux mots, on peut cependant remarquer que l'intention de Bossuet est de répondre moins à Montaigne lui-même qu'aux beaux esprits du monde qui citaient les *Essais* pour faire les emportés, suivant le mot de Pascal, et se donner le bon air. En nommant Montaigne, et en faisant remarquer qu'il le nomme, il semble dire à ses auditeurs : Ne vous étonnez pas de m'entendre prononcer un nom qui revient si souvent dans les entretiens profanes ; je sais que je parle d'un livre à la mode, et c'est précisément pour cette cause que j'en parle, non que je croie faire montre d'un grand courage ni m'exposer à un grand péril en me mesurant avec un auteur si fort en faveur auprès de vous, mais parce que je juge à propos de vous signaler le danger de ses doctrines sur lequel vous semblez vous plaire à fermer les yeux ; je ne méconnais ni la subtilité de sa philosophie ni la finesse de ses railleries, mais, s'il ne sait peut-être pas bien lui-même où il va, il importe pourtant que l'on vous dise où il risque de vous mener. Telle, en effet, semble bien avoir été l'opinion générale du dix-septième siècle sur le compte de Montaigne. On

le tenait pour un original peut-être, mais sans malice, et d'ailleurs plein d'esprit, de bon sens et de bon goût. Son livre se plaçait dans les bibliothèques des châteaux à côté des romans de la Calprenède ou de Mlle de Scudéry, et l'on se reposait des fatigues de la chasse, suivant les rapports qu'on nous fait, en lisant quelque chapitre de cet aimable bréviaire des honnêtes gens. C'eût été certes imposer une rude pénitence à Mme de Sévigné que de lui interdire la lecture de Montaigne, tant elle était faite plus que personne au monde pour le goûter : elle était pourtant trop chrétienne pour ne pas se l'interdire d'elle-même, si elle eût pensé et si c'eût été l'opinion de ses contemporains que les *Essais* attaquaient la religion, et elle eût trouvé de mauvais goût de souhaiter, même en manière de plaisanterie, d'avoir un libertin pour voisin de campagne.

La philosophie du dix-huitième siècle, malgré toutes les dettes qu'elle avait contractées envers Montaigne, n'a pas laissé de protester sur un ton solennel contre l'irrévérente comparaison. Elle dérangeait trop les théories de Rousseau sur la bonté originelle de l'homme et de Buffon sur ses droits au titre de roi de la nature. L'un et l'autre, d'ailleurs, ne sont pas moins éloignés des *Essais* par leur sentiment de la poésie et de l'art que par leur philosophie. On retrouve dans l'ouvrage de Buffon les grandes allées de Versailles et des parcs dessinés par Le Nôtre ; et les descriptions

champêtres, où Rousseau nous montre ses amis prenant le râteau ou le panier des vendangeurs et cueillant le dessert qui pend aux arbres, sont plus près qu'il ne semble d'abord des tableaux de Watteau. Dans Rousseau comme dans Buffon, c'est toujours la figure de l'homme, sa sensibilité ou son génie, pour employer une expression chère à Buffon, qui domine la scène. Il n'en est pas ainsi de l'art de la Renaissance. Ce qui frappe à première vue, si l'on compare l'architecture du dix-septième siècle et celle du seizième, c'est, d'un côté, le parti pris de ne chercher l'effet que dans les lignes et dans le dessin de l'ensemble, de l'autre, celui de soutenir partout les lignes et le dessin par la richesse de l'ornementation ; là, l'architecte ne compte que sur les ressources de sa pensée ; ici, il appelle à son aide la nature entière, pour ainsi dire, et lui emprunte ses formes les plus élégantes et les plus gracieuses, celles des fleurs, celles des oiseaux, pour en couvrir chaque pierre comme d'une broderie.

Outre tant d'autres ressemblances entre les *Essais* et l'art de son temps : la liberté et la fantaisie de la composition, la multiplicité et la variété des aspects, la richesse des détails et la gaîté de la couleur, le livre de Montaigne, fait pour l'homme et pour que l'activité humaine s'y joue librement, est, de même que les monuments de l'époque, tout tapissé de représentations de la vie de la nature. Ce sont, partout et à toutes les parois du livre, ces métaphores et ces

images si variées et si heureuses, c'est, dans cette Apologie qui flanque les *Essais* d'une façon à peu près aussi étrange et aussi inattendue que ces tours et ces escaliers extérieurs alors d'usage, cette suite d'analyses et d'anecdotes où Montaigne emploie à étudier la vie des animaux tout son talent d'observateur et de conteur. Voyageur comme il l'était, passionné pour ces surprises du détour des routes, pour ces apparitions de la vie sous des formes inusitées et imprévues, pour ces déplacements des lumières et des ombres, qui trahissent certains secrets de la vie en éclairant certains côtés des objets ailleurs dans l'ombre, qui surtout semblent renouveler l'ombre elle-même rien qu'en la déplaçant et en la mouvant, et ajoutent ainsi je ne sais quelle profondeur et quel attrait en même temps au mystère de l'être, il ne pouvait manquer d'entreprendre ce voyage au pays des bêtes, si proche et si lointain, si banal et si inconnu.

La forme est celle d'une thèse et d'un paradoxe : Montaigne veut prouver que les animaux sont doués de facultés qui valent pour le moins celles de l'homme. Toutefois le paradoxe n'est pas aussi audacieux qu'il en a l'air : Montaigne lui-même, selon son habitude en pareil cas, ne se fait pas faute, au terme de sa démonstration, de le ramener à des propositions acceptables et rassurantes. A peine a-t-il abordé une question de philosophie ou de morale, que son imagination de poète y trouve aussitôt matière à rêverie, et

qu'il s'y ménage avant tout l'espace nécessaire, moins encore à ses capricieuses fantaisies, qu'à sa recherche inquiète et libre de la vérité. Comme il ignore d'avance où il la trouvera, il veut pouvoir la chercher partout. Après qu'il a exploré tous les alentours, on le voit revenir par degrés au bon sens et à la mesure. On sait que tous les arts reposent sur certaines conventions; ce n'est pas en chantant qu'on exprime ses pensées ou ses sentiments dans la vie réelle; mais, ce point reconnu, le musicien retrouve la vérité et la nature, et les rend parfois avec une fidélité et une force extraordinaires. Comme la convention sert au musicien ou au peintre à passer du domaine de la réalité dans celui de la musique ou de la peinture, ainsi le paradoxe sert parfois à Montaigne à passer du domaine de la philosophie à celui de l'art. Prenez seulement patience un moment, le temps que les violons s'accordent avec les hautbois, la raison avec le sentiment, et la symphonie morale de Montaigne vous ravira par sa vérité et sa grâce.

Tout le débat ici consiste à établir si c'est à l'instinct que l'animal obéit, ou s'il faut lui reconnaître l'usage de la raison. Tout d'abord Montaigne adopte le second système, et s'engage à le soutenir. Chemin faisant, il laisse entendre qu'il est assez indifférent à la façon dont on résoudra le problème. Si les bêtes raisonnent, tant mieux pour la raison à qui l'on pourra faire honneur de tant d'ouvrages incomparables; si

les bêtes ne raisonnent pas, tant mieux pour elles, puisqu'elles ont le bonheur d'avoir pour « maîtresse d'école » la nature elle-même. En réalité, ce n'est pas le problème de philosophie qui l'intéresse, c'est la question d'art. Ce qui le tient au cœur et ce qu'il veut prouver par cette longue série d'anecdotes qu'il raconte avec une verve inépuisable, c'est que la ruche de l'abeille ou le nid de l'alcyon, que l'abeille ou l'alcyon raisonnent ou ne raisonnent pas, surpassent de bien loin tous les ouvrages de l'homme. Un enthousiasme d'artiste pour la nature le fait parler des animaux comme il en parle. La preuve, c'est cette facilité avec laquelle, au cours de la discussion, il abandonne sa thèse que les bêtes sont douées de raison : à trois reprises différentes, et chaque fois avec plus d'esprit et de grâce, il développe cette idée que les bêtes ne seraient nullement à plaindre d'être guidées par l'instinct. La preuve encore, c'est qu'il est tout prêt à admirer de même la nature dans l'homme, et qu'il montre autant d'enthousiasme dès qu'il la retrouve soit dans le peuple et les âmes simples des petits, soit dans les âmes principales des héros et des grands hommes.

On voit qu'il a pris tout le premier le plus grand intérêt à ses historiettes d'animaux, non pas l'intérêt d'un auteur qui fait applaudir son esprit, mais celui d'un spectateur ou d'un témoin oculaire qui voit la scène se passer devant lui. Elles ont tout le charme

de ces autres anecdotes qui remplissent les *Essais* et dont les personnages sont des hommes ; c'est la même naïveté et le même art achevé, la même variété de couleurs et de sentiments, les mêmes trouvailles de style, la même étendue d'information : Montaigne mêlant aux renseignements qu'il a puisés aux sources les plus diverses les observations qu'il a faites lui-même sur les bêtes de son village.

Pour peindre les animaux, pour raconter leurs faits et gestes, Montaigne excelle comme La Fontaine à découvrir, parmi les idées des hommes et les mots qui leur servent à se faire entendre, ces équivalents ingénieux qui peuvent s'adapter à la taille gigantesque ou minuscule de ses héros. C'est de cette manière qu'il nous récite la clémence d'un tigre « la plus inhumaine bête de toutes » qui « souffrit deux jours la faim avant de vouloir offenser un chevreau qui lui avait été baillé, et le troisième brisa la cage où il était enfermé, pour aller chercher autre pâture, ne se voulant prendre au chevreau, son familier et son hôte », ou qu'il nous montre les petits des rossignols « allant à l'école sous leurs parents » et apprenant à chanter ; « les plus jeunes ruminent pensifs, et prennent à imiter certains couplets de chanson : le disciple écoute la leçon de son précepteur, et en rend compte avec grand soin ; ils se taisent, l'un tantôt, tantôt l'autre ; on entend corriger les fautes ». Comme La Fontaine,

il sait encore qu'une précaution nécessaire pour observer les animaux, pour surprendre le jeu de ces raisons silencieuses, est de s'approcher à petits pas et sans faire de bruit, qu'il faut pour les décrire, des paroles vives et légères comme eux ; qu'il ne suffit pas de ne pas les effrayer, qu'il faut les aimer et comprendre que le nid de l'hirondelle ne porte pas seulement témoignage de sa merveilleuse adresse, mais aussi de sa tendresse maternelle.

Montaigne a un avantage sur La Fontaine, celui de n'être pas fabuliste : il se donne pour historien et se regarde lui-même comme tel, même lorsqu'il rapporte les histoires les plus invraisemblables. Sa thèse philosophique, il est vrai, le conduit à rechercher, comme La Fontaine, les ressemblances qui peuvent exister entre les hommes et les animaux, et à leur prêter nos idées et nos sentiments : pour enseigner une langue étrangère, il faut bien commencer par traduire, à celui qui veut l'apprendre, certains mots de cette langue, par des mots empruntés à celle qui lui est familière. Mais Montaigne ne veut par là que nous mettre en goût ; ce n'est pas pour que nous fassions vivre les bêtes chez nous qu'il veut nous apprendre leur langue ; il a un caprice d'artiste, c'est de nous emmener chez elles.

Quand nous voyons les fourmis qui amassent du grain pour l'hiver, ou les oiseaux qui « planchent

leur palais de mousse ou de duvet, pour que les membres tendres de leurs petits y soient plus mollement et plus à l'aise », nous sommes encore en pays connu ; malgré notre étonnement de la ressemblance que ces étrangers ont avec nous, malgré notre admiration pour la merveilleuse habileté de leurs maçons, de leurs architectes, de leurs tisserands, de leurs artisans de tout genre, pour leur entente de la « ménagerie et de l'économie », pour leur activité, pour la sagesse de leurs lois et de leurs gouvernements, nous comprenons encore ce que nous voyons, nous pouvons l'apprécier, notre pensée y peut trouver prise, le sens de nos mots s'y peut ajuster. Montaigne veut nous faire aller plus loin. « Les bêtes produisent encore d'autres effets qui surpassent de bien loin notre capacité, auxquels il s'en faut tant que nous puissions arriver par imitation, que par imagination même nous ne les pouvons concevoir. » C'est tenir en quelque sorte l'animal en cage, que de l'enfermer dans notre ordre d'idées et de sentiments ; il faut enfin le laisser aller en liberté dans ses forêts, dans le creux de ses rochers, dans les eaux profondes, dans la vaste étendue des airs. Montaigne essaie de franchir les frontières de l'humanité et de s'orienter dans ces régions inconnues ; il s'avance pas à pas ; on voit bien qu'en réalité le pays mystérieux où il nous conduit, c'est celui de la poésie et de l'art, et on se plaît à l'y suivre comme il nous y

conduit, sans avoir l'air de se douter du véritable but du voyage. Ce n'est pas qu'on aille à l'aventure; on ne marche jamais sans guides; troupe étrangement bigarrée que ces guides de Montaigne!

C'est d'abord l'observation commune et populaire : « Les chasseurs nous assurent que, pour choisir d'un nombre de petits chiens celui qu'on doit conserver pour le meilleur, il ne faut que mettre la mère au propre de le choisir elle-même; comme, si on les emporte hors de leur gîte, le premier qu'elle y rapportera sera toujours le meilleur; par où il appert que les bêtes ont un usage de pronostic que nous n'avons pas, ou qu'elles ont quelque vertu à juger de leurs petits autre et plus vive que la nôtre »; c'est la science et l'histoire naturelle : « Le poulpe se donne lui-même la couleur qui lui plaît, selon les occasions, pour se cacher de ce qu'il craint et attraper ce qu'il cherche. La torpille se tapit sous le limon, afin que les autres poissons, se coulant par-dessus, frappés et endormis de cette sienne froideur, tombent en sa puissance »; c'est l'histoire et certains récits extraordinaires que nous y lisons : « Plusieurs tiennent qu'en cette grande et dernière bataille navale qu'Antonius perdit contre Auguste, sa galère capitainesse fut arrêtée au milieu de sa course par ce petit poisson que les Latins nomment *Remora*, à cause de cette sienne propriété d'arrêter toute sorte de vaisseaux auxquels il s'attache »; c'est enfin la poésie elle-

même, prenant pour la circonstance, comme il arrive si souvent chez Montaigne, l'air et le costume de l'expérience : « Ce que l'expérience apprend à ceux qui voyagent par mer, et notamment en la mer de Sicile, de la condition des alcyons, surpasse toute humaine cogitation : de quelle espèce d'animaux a jamais nature tant honoré les couches, la naissance et l'enfantement?... mais Dieu a voulu que la mer fût arrêtée, affermie et aplanie, sans vagues, sans vents et sans pluie, cependant que l'alcyon fait ses petits, qui est justement environ le solstice, le plus court jour de l'an; et, par son privilège, nous avons sept jours et sept nuits, au fin cœur de l'hiver, que nous pouvons naviguer sans danger... mais aucune suffisance n'a encore pu atteindre à la connaissance de cette merveilleuse fabrique de quoi l'alcyon compose le nid pour ses petits, ni en deviner la matière... quand elle a parachevé de le construire, elle le porte au battement du flot marin, là où la mer le battant tout doucement, lui enseigne à radouber ce qui n'est pas bien lié, et à mieux fortifier aux endroits où elle voit que sa structure se démet et se relâche par les coups de mer. » Quel tableau délicieux, quelle grâce dans cette confusion volontaire ou naïve (on ne sait jamais avec Montaigne si c'est l'une ou l'autre) de l'effet et de la cause, quel sentiment profond et vrai de la nature dans cette erreur qui lui attribue une aussi tendre sollicitude pour l'alcyon, quelle aimable

et sérieuse façon de rêver que d'élargir ainsi les données de l'observation par le sentiment poétique!

Voilà le point où Montaigne voulait nous amener : « Ces effets, que nous reconnaissons aux animaux, plus grands que les nôtres, témoignent en eux quelque faculté plus excellente qui nous est occulte; comme il est vraisemblable que sont plusieurs autres de leurs conditions et puissances, desquelles nulles apparences ne viennent jusqu'à nous. » Il arrête notre imagination sur le caractère étrange de ces formes, de ces mouvements, de ces regards, du son de ces voix; il nous invite à nous demander s'il n'est pas vraisemblable que les rapports de ces êtres avec la nature et avec les éléments soient tout différents des nôtres, et si l'aile de l'oiseau ou la nageoire du poisson ne s'aide pas de certaines propriétés de l'air ou de l'eau dont nous n'avons pas même l'idée; il force l'homme à sortir de l'homme; il lui fait enfin sentir encore une fois, en face de l'univers peuplé de cette multitude aussi variée qu'innombrable de créatures animées, comme tout à l'heure en face de l'immensité déserte et muette, combien la portée de ses facultés est limitée, et combien son usage de la vie est peu étendu.

Si les routes qui conduisent dans le monde des animaux : instinct, obéissance aux lois de la nature, paix, tranquillité, ne sont pas frayées, celles que prend Montaigne pour revenir à son propos, c'est-à-dire à la considération de la faiblesse et de la mi-

sère humaines, ne nous sont, hélas! que trop connues; rien qu'à l'entendre nous les nommer : inconstance, irrésolution, ambition, avarice, guerre, mensonge, nous nous retrouvons chez nous et dans la société des êtres raisonnables. Par manière de plaisanterie, il nous avait contesté le monopole de ce « beau discours » et de cette capacité de juger et de connaître; il ne veut pas nous en priver plus longtemps et nous rend tout ensemble tous les monopoles qui nous appartiennent aussi justement.

Passez en revue les plus fameuses peintures, satiriques ou comiques, qui aient été faites des misères humaines : théâtre d'Aristophane, roman du Renard, histoire de don Quichotte, théâtre de Molière, roman de Swift, il n'en est pas une dont l'intérêt ne puisse échapper à quelque classe, à quelque condition, à quelque âge, à quelque humeur; et, si vous prétendez que l'homme qui ne s'y reconnaîtrait pas aurait encore le plaisir de s'y récréer et de rire, Héraclite vous répond qu'il n'a de goût qu'à pleurer. Le moyen d'échapper à Montaigne? Il suffit « d'être homme et de parler » pour se reconnaître dans son ouvrage. Direz-vous que l'allure en est trop philosophique? Arcésilas, il est vrai, était philosophe, et il paraît sur la scène des *Essais;* mais, quoi! c'est pour y jouer un rôle de goutteux; est-ce une maladie dont les philosophes seuls soient menacés? Cherchez le mot qui vous paraisse exprimer le mieux le fond, l'essence de

l'être humain; si vous approuvez le choix qui a été fait généralement de celui de raison, prenons celui-là; et maintenant si l'on vous invite à venir assister à la représentation de la vie et des aventures de la raison, refuserez-vous de vous asseoir parmi les spectateurs? Résistez-vous encore? objectez-vous que ce n'est point là un sujet de comédie, que c'est matière grave et qui demande à être traitée gravement? l'auteur vous rappelle qu'il n'a mis d'autre titre à son ouvrage que celui d'*Essais;* vous le nommerez comédie ou tragédie à votre guise; il ne s'est proposé ni de faire rire, ni de faire pleurer, mais de peindre son héros d'après nature.

Si l'entreprise est d'un intérêt sans égal, quelle n'en est pas l'effrayante difficulté! Tout, semble-t-il, y est abstrait : où trouver la vie, où trouver la nature? Il ne s'agit pas ici d'un de ces sujets dont on voit les limites, quelque profondeur d'observation ou quelque délicatesse d'analyse qu'il puisse exiger; on est en présence d'une étendue sans bornes; c'est le tout de l'homme. En peignant un ordre déterminé de sentiments, une passion particulière, un poète trouve la mesure et la vérité dans les rapports qu'il marque entre cette passion et les autres forces de l'âme, dans les effets du trouble qu'elle cause, dans les conflits qu'elle fait naître, dans le jugement porté sur les événements qu'il imagine par sa propre raison, par celle de son héros, par celle des autres personnages,

par celle enfin des spectateurs. Quelle raison jugera les démarches de la raison? Qui condamnera, qui applaudira? qui appréciera la vérité du tableau? Et, s'il se trouve un juge, où trouvera-t-il ses motifs?

Montaigne n'a pas même aperçu une seule de ces difficultés : c'est pourquoi il en a si aisément triomphé. L'abstraction? où pouvait-il la voir? où la voit-on dans son livre où les actes et la vie des hommes, philosophes ou autres, répondent toujours pour leurs opinions et leurs principes? Écoutez le souhait qu'il forme : « Combien je désire que, pendant que je vis, ou quelque autre, ou Justus Lipsius, le plus savant homme qui nous reste... eût et la volonté, et la santé, et assez de repos, pour ramasser en un registre... les opinions de l'ancienne philosophie sur le sujet de notre être et de nos mœurs, leurs controverses, le crédit et suite des parts, l'application de la vie des auteurs et sectateurs à leurs préceptes dans les accidents mémorables et exemplaires : le bel ouvrage et utile que ce serait! » Est-ce modestie, est-ce malice qui lui fait demander à un autre ce qu'il vient précisément de faire lui-même? En tout cas, si Justus Lipsius eût pu dresser un inventaire plus complet des opinions, il est permis de douter qu'il eût apporté autant de soin à les confronter avec les actes. Montaigne est si impatient de s'acquitter de cette partie de sa tâche que c'est par là qu'il commence; avant d'établir le bilan, ou, pour parler plus exactement, avant

de liquider la banqueroute de la science, il montre qu'elle n'a réussi à rendre les hommes ni meilleurs ni plus heureux.

Les proportions qu'il donne à ces figures de philosophes et de « suffisants personnages » sont bien propres à faire apprécier la mesure exquise de son goût, la justesse et la profondeur de son sentiment artistique; c'est une des occasions où s'accusent le mieux les caractères particuliers par lesquels son livre se distingue entre toutes les peintures satiriques de l'homme les plus justement célèbres, et où se marquent avec le plus de force son respect et son sens de la vérité. Si les statues des Aristote et des Zénon sont moins hautes ici qu'ailleurs, si même il n'y a plus de statues, il semble qu'on ait sous les yeux les originaux mêmes qu'elles étaient censées représenter. On n'envie pas leur savoir ni leur génie, qui ne leur ont donné ni plus de bonheur ni plus de vertu; mais, en laissant à d'autres l'admiration aveugle et les louanges banales, on se rend plus exactement compte de leur vrai mérite. Quand la foule se réjouit de les voir redescendus à son niveau, à portée de ses quolibets et qu'Aristophane, pour l'amuser, s'apprête à les faire monter dans le panier des Nuées, Montaigne, qui les a forcés à revenir parmi la foule, la force à son tour à se ranger sur leur passage et les conduit à des places d'honneur. « J'aurais trop beau jeu, si je voulais considérer l'homme en sa commune

façon et en gros;... laissons là le peuple qui ne se sent point, qui ne se juge point, qui laisse la plupart de ses facultés naturelles, oisives : je veux prendre l'homme en sa plus haute assiette. Considérons-le en ce petit nombre d'hommes excellents et triés, qui, ayant été doués d'une belle et particulière force naturelle, l'ont encore raidie et aiguisée par soin, par étude et par art, et l'ont montée au plus haut point de sagesse où elle puisse atteindre; ils ont manié leur âme à tous sens et à tous biais, l'ont appuyée et étançonnée de tout le secours étranger qui lui a été propre, et enrichie et ornée de tout ce qu'ils ont pu emprunter, pour sa commodité, du dedans et dehors du monde; c'est en eux que loge la hauteur extrême de l'humaine nature; ils ont réglé le monde de polices et de lois; ils l'ont instruit par arts et sciences, et instruit encore par l'exemple de leurs mœurs admirables. Je ne mettrai en compte que ces gens-là,... voyons jusques où ils sont allés... les maladies et les défauts que nous trouverons en ce collège-là, le monde les pourra hardiment bien avouer pour siens. » Il leur a reproché leur ignorance, et ne s'en dédit pas; mais, pour peu qu'à l'exemple de Socrate, ils consentent eux-mêmes à la reconnaître, ils les reçoit en grâce, et leur rend, ou peu s'en faut, leur gloire passée. C'est alors qu'il avertit le vulgaire de ne pas se méprendre; après avoir raillé avec lui les poses guindées et orgueilleuses des statues, il lui enseigne

le respect qu'il doit à l'attitude modeste où se reconnaissent les vrais savants. « Il est advenu aux gens véritablement savants ce qui advient aux épis de blé; ils vont s'élevant et se haussant la tête droite et fière, tant qu'ils sont vides; mais quand ils sont pleins et grossis de grains en leur maturité, ils commencent à s'humilier et baisser les cornes. »

Si un peintre ou un poète se proposait de peindre une certaine classe d'hommes, courtisans, ou guerriers, ou bourgeois, ou paysans, son premier soin devrait être sans doute de chercher à fixer dans son esprit et à faire passer dans celui des spectateurs les traits caractéristiques de la classe, qui se retrouveraient dans tous les individus : Montaigne, voulant peindre les philosophes, ou, d'une façon plus générale, les hommes qui ont excellé par leur mérite et leur génie, nous fait connaître le trait moral le plus caractéristique du mérite : cette conscience de son ignorance et de sa faiblesse. L'image de Montaigne fait penser au buste antique qui porte le nom de Platon, à cette tête baissée si puissante et si belle, si pleine, semble-t-il, de pensée et de génie, et qui se penche doucement sur la poitrine; on dirait que l'artiste inconnu a voulu exprimer l'idée de Montaigne, et rendre ce sentiment d'humilité auquel aboutissent les plus nobles efforts de l'esprit humain. Supérieurs au vulgaire par ce qui les en rapproche.

ignorants comme lui, mais reconnaissant leur ignorance, ce qu'il ne sait pas faire, les grands hommes sont donc bien propres à remplir le rôle que Montaigne leur attribue, à être des exemples, des modèles pour l'humanité, mais des modèles où elle apprenne son infirmité.

Sans risquer de tomber dans la caricature qui ruinerait tout l'intérêt de ses peintures, il peut donc nous montrer les plus grands hommes victimes de tous les maux, soit du corps, soit de l'âme, auxquels tous les hommes sont exposés. Voici le stoïcien Posidonius en proie à une douloureuse maladie qui lui fait tordre les bras et grincer des dents, et s'imaginant « faire la figue à la douleur, pour s'écrier contre elle : « Tu as beau faire, si ne dirai-je pas que tu sois mal. » Voici Varron et Aristote, dont nous savons qu'ils « ont tenu le premier rang en savoir, l'un entre les Romains, l'autre entre les Grecs », et dont nous n'avons pourtant pas appris « qu'ils aient eu aucune particulière excellence en leur vie ». Pour mêler les modernes et les contemporains même aux anciens, conformément à la coutume de Montaigne et à la largeur de son observation, voici le Tasse enfermé à Ferrare dans une maison de fous, et privé de l'usage de cette raison, de cette intelligence dont nous sommes si fiers et par laquelle il s'était acquis un nom fameux. A côté de ces illustres personnages et sur cette même toile immense où se déroule la suite

des scènes de l'Apologie, Montaigne dessine des « laboureurs », des « artisans » obscurs, mais « plus sages et plus heureux que des recteurs de l'Université ».

CHAPITRE VIII

DU SENTIMENT DE LA VIE

Montaigne veut vivre; pour lui, ce seul mot renferme tout. Il a beau faire l'épicurien, il a beau affecter une liberté de langage qui touche au cynisme, on sent que ce ne sont que propos d'atelier, et que non seulement sa pensée, mais son goût est ailleurs. Il a beau déclarer qu'il ne songe qu'à « s'anonchalir et s'avachir », ses rêveries ont toujours une vivacité, une suite insensible, qui marquent un esprit présent et attentif à son objet. Dites que sa morale est relâchée, qu'il est paresseux, égoïste, qu'il ne songe qu'à son repos, qu'il ne cherche que ses aises; si justes que puissent être tous ces reproches, il faut toujours ajouter quelque chose, non peut-être pour l'excuser, mais pour le faire connaître. Écoutez-le; il répète toujours son refrain : il veut vivre. Quand il consent à le modifier un peu, c'est pour nous inviter à « faire bien l'homme », ce qui tout d'abord ne paraît pas beaucoup plus clair. Horace demande une maison de campagne entourée d'un petit bois et une bonne cave; voilà qui est parler, et on le comprend; vous contenterez La Fontaine à meilleur compte encore; il n'a pas assez de tête pour être propriétaire; prenez-le chez

vous, laissez-le libre d'aller et de venir à son gré, de rêver, de dormir, de converser avec les arbres de votre parc, avec votre chien ou avec vous-même, à son heure et à son choix : vous serez assuré d'avoir comblé ses vœux. Mais l'autre, que veut-il ? Il a renoncé à la vie active, au maniement des affaires, et ne cesse d'y penser ni d'en parler ; il s'enferme dans son château qui est « en bel air et sain », et « capable plus que suffisamment », il ne parvient pas à s'y plaire et ne peut s'y tenir ; il se met à courir le monde, et passe une fois dix-huit mois de suite à voyager, pour apprendre à se connaître. Il nous fait savoir qu'il ne se met jamais en route sans une provision de bons livres, et cependant il déclare qu'il ne les emporte qu'avec l'espoir de pouvoir se passer de les ouvrir ; il a ainsi une bizarre ambition de faire de toutes choses un usage particulier ; on dirait qu'il poursuit un objet qui le fuit toujours, qu'il voit partout, dont la vue le ravit, mais qui est insaisissable ; il se défie de l'esprit, de la pensée, et, par peur des vaines et creuses rêveries, ne s'arrête qu'aux réalités matérielles. Toutefois, malgré ses grossièretés qui choquent à bon droit ceux qui le lisent au hasard de la page, rien n'est plus élégant ni d'essence plus fine, et en même temps plus large et plus consistant, que son amour de la vie ; « nous tenons, raconte-t-il, de ce laborieux soldat Marius, que, vieillissant, il devint délicat en son boire, et ne le prenait qu'en une sienne

coupe particulière : moi je me laisse aller de même à certaine forme de verres, et ne bois pas volontiers en verre commun; tout métal m'y déplaît, au prix d'une matière claire et transparente ». Cette coupe transparente de Montaigne a des effets merveilleux; elle laisse passer le regard de l'observateur, elle prête à cette matière contenue dans un vaisseau invisible je ne sais quelle apparence immatérielle, la suspend entre la sensation et la pensée, comme si elle l'offrait à toutes les deux également, et, transformant ainsi jusqu'aux plus gros vins, leur fait prendre l'arome le plus délicat; c'est une coupe enchantée, c'est celle de l'art.

Montaigne a peur d'être dupe de l'esprit; pour être assuré que la vie ne lui échappe pas, il ne veut pas la séparer de ce corps, de cette matière qu'elle anime; mais il ne saurait davantage être dupe de la matière; la séparation des deux principes s'opère d'elle-même sous son regard observateur; ou, pour mieux dire, la vérité de leurs rapports ne tarde pas à lui apparaître. La vie se dégage peu à peu et monte à la surface du mélange rudement et sûrement composé par la main prudente de la nature; sur les confins de la matière sombre et lourde et de l'air lumineux et léger, elle flotte, elle se balance, comme ces oiseaux de mer qui parfois se posent sur les vagues et s'y font bercer; vienne un souffle de poésie, l'oiseau ouvrira ses ailes.

« Moi qui me vante d'embrasser si curieusement les commodités de la vie et si particulièrement n'y trouve, quand j'y regarde ainsi finement, à peu près que du vent. » Voilà un étrange aveu pour un épicurien, et de nature à éveiller notre attention. Par quoi tient-il donc à ces commodités pour lesquelles il marque à la fois tant d'attachement et tant d'indifférence? Il paraît bien qu'il a sa pensée de derrière la tête et sa façon d'entendre les choses. Quoi qu'il en dise, ce n'est pas lui qui est « grossier », ce sont les choses, et c'est à user cette grossièreté que Montaigne et ses pareils emploient tout leur génie.

Est-il rien de plus trivial que les sujets favoris de certains peintres flamands ou hollandais? Est-il pourtant rien de plus fin et de plus spirituel qu'une toile de Van Ostade ou de Terburg? Quels soins n'apportent-ils pas à mettre dans les scènes les plus vulgaires tantôt une douce poésie et une grâce discrète, tantôt de l'esprit, et toujours cette vérité d'observation, qui, en invitant le spectateur à la réflexion, relève le plaisir de ses yeux par le sérieux et la dignité de la pensée? Mais surtout, qui n'admirerait ce travail patient et ingénieux à la faveur duquel ils réussissent à nous intéresser aux objets matériels dont l'homme est entouré, et en dégagent je ne sais quels éléments subtils qui appellent et retiennent nos regards, ainsi que ces petites mouches phosphorescentes que l'on voit souvent, par les belles nuits d'été

des pays chauds, laisser dans l'ombre les traces lumineuses de leurs ailes. Peindre avec délicatesse ce qui est grossier, n'est-ce pas une sorte de conquête de l'esprit sur la matière? Que si l'artiste n'invente rien, si, pour donner un air de fête à cette échoppe, il ne fait qu'ouvrir la fenêtre à la lumière du jour, si l'or qu'il fait briller sur le chaudron de cette ménagère n'est qu'un rayon de soleil, si cette finesse répandue sur tout ce modeste intérieur d'artisan n'est que la gaze invisible de l'air qu'il a réussi à voir et à peindre, méprisérons-nous ou n'aimerons-nous pas davantage encore un art que chacun de nous, avec un peu d'attention, peut appliquer à la réalité, et qui ne nous fait montre que d'une poésie à la portée de tous les hommes? Montaigne entreprend précisément d'appliquer à l'usage de la vie ce sentiment artistique qui nous charme dans les œuvres de ces peintres, et le pousse jusqu'à ce point où l'art ne fait plus qu'un avec la vie.

L'art de Montaigne a cela de particulier qu'il est tout intérieur; les autres, si limité que puisse être leur champ d'observation, se répandent au dehors. L'artiste s'oublie lui-même en étudiant ces objets extérieurs, formes, combinaisons de couleurs ou de sons, qui ont, sinon toujours une vie, tout au moins une réalité propre; le sentiment artistique n'agit le plus souvent en lui que comme une sorte d'instinct que lui-même distingue rarement de son habileté

professionnelle. Comme, chez Montaigne, tout est confondu, le peintre et le modèle, la vie de l'artiste et la vie de l'homme, comme tout est enfermé dans l'unité d'une existence humaine, comme le tableau qu'il s'agit de composer, c'est l'existence même du peintre, il faut bien que l'artiste finisse par rendre ses comptes à l'homme.

Sans jamais sacrifier le sentiment de la vie ni au désir de la connaître et aux procédés scientifiques, ni aux illusions de la réalité et à de vaines ambitions de grandeur ou de bonheur, ne voulant jouer que son rôle d'homme, et apportant à le remplir la plus entière bonne foi, Montaigne arrive enfin à ce qu'il croit pouvoir appeler la vie. On comprend sa joie d'en avoir fini avec les abstractions de la philosophie et les mensonges du monde. Parce qu'il n'a fait jusqu'ici qu'écarter les illusions et les vanités, il ne faut pas croire qu'il ne connaisse que ce qui n'est pas la vie. Ce jugement, qui occupe toujours en lui « le siège magistral », ce goût de la vérité, ce sentiment personnel si passionné, ce sentiment artistique, en un mot, qui le guidait dans ces expériences par lesquelles il a essayé successivement toutes les apparences, n'est autre chose qu'un sentiment de la vie, instinctif, il est vrai, et incomplètement informé, mais qui n'en est pas moins assuré de la présence de son objet. Un peintre ou un poète, en nous retraçant des images de cet objet, peut déjà nous prouver qu'il a un senti-

ment vrai et original de la vie. Mais Montaigne n'est ni peintre ni poète, et, de plus, les images ne sont point pour lui suffire. Pour ce qui est des *Essais* et de cette manière de peinture, il faut bien qu'il fasse en cela comme tout peintre et se contente de donner au public une image ; encore a-t-il choisi le sujet de son tableau de telle façon que l'image soit aussi voisine que possible du modèle, qu'il n'y ait de l'un à l'autre que la distance de la parole à la pensée ; c'est son portrait, c'est lui-même qui le peint, il se représente dans sa façon « simple et familière », au courant de la vie, il peut même dire qu'il s'aide à vivre en se peignant.

Tout cela n'est pourtant qu'un « passe-temps » et un jeu, et Montaigne n'en est point à prendre l'ombre pour le corps. Ce n'est pas lui, si incomparable que soit le naturel de son style, qui s'entêterait du préjugé littéraire au point de croire qu'il n'y ait rien que de naturel pour l'homme à vivre une plume à la main. Pouvez-vous lui promettre un peu de « tranquillité plaisante et enjouée », prévoyez-vous que votre humeur puisse lui convenir, que la sienne vous agrée ? « Il n'est que de siffler en paume », vous le verrez accourir ; que vous habitiez les champs ou la ville, que vous vous trouviez en France, ou ailleurs, peu importe : avec quelle joie il jettera sa plume pour se rendre à l'appel de la vie, et laissera ses *Essais* de papier pour vous aller fournir « des *Essais* en chair et en os ! »

Mais quoi! le voilà votre hôte, et je vous vois tout inquiet de la façon dont vous le traiterez! Ce qui vous trouble, c'est ce que je vous ai dit de sa nature et de son génie d'artiste; vous avez grand tort de vous en émouvoir, et vous ne remarquerez autre chose en lui, sinon qu'il est galant homme. Si, parmi votre inquiétude, vous entretenez l'espoir qu'au moins reconnaîtra-t-il la courtoisie de votre accueil par quelque échantillon de ses talents, détrompez-vous: je vous l'ai dit, ce n'est ni un Horace ni un La Fontaine; il ne faut ni papier ni encre dans la chambre que vous lui préparez. Ce qu'Horace eût mis d'esprit à chanter les bons crus qui sont servis sur votre table, Montaigne le mettra à les déguster; la fraîcheur des gracieux tableaux que La Fontaine eût faits de votre parc, Montaigne la respirera sous vos beaux ombrages. Il n'épargne point sur ses plaisirs pour enrichir ses écrits; c'est une abeille qui se nourrit de son miel.

Il n'a jamais cherché à acquérir ni vertu de montre ni esprit littéraire, ou, pour parler tel que lui, « livresque ». Aussi, comme il reconnaît qu'une vertu solide et modeste fait peu de figure dans le monde, il en peut aisément être de même d'un esprit comme le sien. Pascal a très bien marqué le plaisir que fait éprouver le style naturel : on prend un livre et on s'attend à trouver un auteur; on est étonné et ravi de rencontrer un homme. Vous, qui vous promettiez de feuilleter non plus un livre, mais un auteur.

vous craignez d'éprouver une surprise d'un autre genre à ne trouver qu'un homme. Après tout, pourquoi tant vous préoccuper de son esprit? Ne songez pas plus à lui en découvrir qu'il ne songe à en montrer, et vous serez bien plus assuré de goûter le charme de son commerce. N'est-ce donc rien de pouvoir parler à votre tour pendant que Montaigne vous écoute, ce qu'un auteur eût eu bien de la peine à faire, d'oser garder votre opinion, que Montaigne adoptera peut-être, ce dont un auteur se fût certainement gardé? N'est-ce donc rien d'être aussi libre et à votre aise avec votre hôte que si ce n'était qu' « un écuyer de trèfles ou un homme de la commune sorte », et pourtant de ressentir à chaque instant, qui que vous soyez et quelles que soient les occasions qui se présentent, toute la souplesse et toute la délicatesse de sa nature ainsi que toute la sûreté de son jugement? La pensée de Montaigne sera pour la vôtre ce que l'air et la lumière sont pour vos sens; elle aidera, elle entretiendra l'activité de votre esprit en paraissant seulement lui faire place et la laisser faire. Si, en lisant les *Essais*, nous nous sentons, non pas persuadés, non pas dirigés, mais accompagnés et comme doublés par quelqu'un qui semble ne nous faire remarquer que ce que nous regardions, et penser que ce que nous avions dans l'esprit, à plus forte raison en sera-t-il ainsi pour vous de la présence et du commerce habituel de Mon-

taigne lui-même. Vous vous plairez cent fois mieux chez vous, depuis qu'il y sera; c'est lui qui vous fera les honneurs de votre demeure, de votre train de vie, de votre nature et de votre esprit; à force de se connaître soi-même, on finit par s'oublier; il vous rafraîchira la mémoire; vous trouverez un charme nouveau à toute chose; pour tout dire, ce que vous devrez à sa société, c'est ce qu'il est venu demander à la vôtre, ce qu'il demande, quand il est seul, à la lecture de ses livres ou à la rédaction de ses *Essais*, un sentiment plus vif et plus plein de la vie.

* * *

Prenons au plus bas ce goût de Montaigne pour la vie; étudions ce qu'il dit de la vie du corps à laquelle il donne tant d'attention. Nous le pouvons d'autant plus facilement que c'est un sujet sur lequel il aime à s'étendre, et qu'il est tel de ses chapitres qu'il aurait pu intituler, semble-t-il : Instructions pour mon maître d'hôtel et pour mon valet de chambre. Il raconte qu'un valet qui le servait à écrire les *Essais* sous sa dictée, « pensa faire un grand butin de lui en dérober quelques feuilles »; peut-être étaient-ce quelques pages d'un chapitre de ce genre; le pauvre homme les avait jugées faites pour lui et propres à le former au service; sa méprise est excusable, mais il faut nous en garder. Quand Montaigne fait son portrait en bonnet de nuit, comme le fait aussi Rembrandt,

il a son intention, et elle n'est pas de peindre un bonnet de nuit. Son intention est de reculer toujours plus en arrière des conventions, des préjugés, de tout ce qui peut « masquer et farder la vérité ». Les *Essais* nous font connaître les étapes successives de cette marche en retraite : de l'agitation du monde à la philosophie, de la philosophie à l'étude de soi-même, de l'étude de soi-même à la vie personnelle.

Lassé de cette longue poursuite de la vie à travers toutes les apparences où elle se montre ainsi qu'en un mirage et d'où elle fuit dès qu'on essaye de la joindre, impatient de prendre pied sur une terre solide, Montaigne, sans analyser cette fois et sans raffiner, « se laisse tout lourdement aller aux plaisirs présents de la loi humaine et générale ». Qu'est-ce à dire? Est-ce donc seulement le corps et la grossièreté de la vie épicurienne qu'il rencontre au terme de ses recherches? On pouvait le craindre, et il ne s'en est fallu que de bien peu. Mais comme un liège qu'on a beau plonger et enfoncer sous l'eau et qui chaque fois revient à la surface aussi agile et aussi léger, la pensée de Montaigne surnage toujours. Ce qui sauve Montaigne, c'est qu'il est artiste avant tout. Il cherche avant tout, non pas les plaisirs de la vie, mais le plaisir de vivre. Le dernier objet auquel s'arrête enfin sa longue enquête, ce n'est ni la raison, si rigoureuses que puissent paraître ses déductions, ni le corps, quelques grâces que s'empresse de lui prêter l'art, c'est ce qui

est au delà pour qui cherche à expliquer la nature, c'est ce qui est plus près pour qui se contente de la suivre, c'est ce qui précède et accompagne tout raisonnement et tout sentiment, c'est, en un mot, la vie. L'épicurien se contenterait de dire qu'il se laisse aller aux plaisirs présents de la loi humaine, Montaigne ajoute qu'ils sont « intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels ». Cette intime union de l'esprit et de la matière, l'âme prenant part à la vie du corps, le corps à celle de l'âme, lui paraît, en fin de compte, après de si patientes observations et de si pénétrantes analyses, l'essence même de la vie, et, pour essayer d'exprimer la vraie nature de l'objet qu'il a si attentivement étudié, il se borne à répéter, en les intervertissant, les mots qui représentent les deux principes de la vie, pensée et sensation, corps et âme.

Il n'est peut-être point d'œuvre d'art, en quelque genre que ce soit, beaux-arts ou poésie, où la lutte de l'esprit et de la matière, pour mieux dire, leur concert dans la vie et dans la pensée humaines apparaisse plus clairement que dans ces pages où Montaigne enregistre ses recettes d'hygiène et de médecine. Une idée, un sentiment que l'art amalgame avec des couleurs ou des sons, c'est une merveille; mais l'artiste lui-même ne saurait l'expliquer. De plus, un tableau, une statue, une symphonie, une pièce de théâtre, ce ne sont là que des expériences, comme disent les

savants, des imitations du travail de la nature. Le spectacle que nous offrent les *Essais*, c'est celui de la vie elle-même. L'apparence est grossière et matérielle : il y a des huiles et des couleurs dans un atelier de peintre, des pains de terre glaise dans celui d'un sculpteur; pour entrer dans la vie de Montaigne, nous passons par la cuisine, ainsi qu'il est d'usage à la campagne où le plan des habitations est plus voisin de celui de la nature; n'est-ce pas par là que passe la vie pour entrer chez l'homme? « J'aime les viandes peu cuites; je ne suis excèssivement désireux ni de salades, ni de fruits, sauf les melons; je suis friand de poissons, je bois assez bien pour un homme de commune façon. » Mais, ce premier pas fait, ce premier seuil franchi, et c'est celui de la vérité, vous vous apercevez que l'hygiène de cet épicurien consiste uniquement en ces mêmes sentences que vous avez rencontrées cent fois dans les *Essais* : « Connais-toi toi-même. — C'est à la coutume à donner forme à notre vie », et qu'il s'en rapporte, pour déterminer ce qui convient à son estomac aussi bien que ce qui convient à son âme, à son sentiment artistique.

Galien n'est pas plus en faveur auprès de lui qu'Aristote; à l'autorité de l'un comme à celle de l'autre il oppose l'observation et l'expérience personnelles. Il s'étudie, il prend des notes sur sa santé, il écrit l'histoire de sa vie physique comme celle de sa vie morale, et quand un accident survient, il consulte

« ces petits brevets décousus ». Il a cherché à donner à sa santé cette souplesse qu'il avait donnée à son esprit ; il ne veut pas s'enfermer dans un régime trop étroit et trop particulier, afin de pouvoir étendre le plus loin possible son usage de la vie. Si on lui conseille d'éviter le serein, il répond d'abord qu'il n'est que de s'y habituer, et qu'à tous risques il ne veut pas se priver « des plus douces heures du jour ». La nature est son guide ; il suit ses goûts, bien portant ou malade, persuadé que ce qui agrée ne saurait faire du mal et prenant plaisir en cela comme en tout à se rencontrer avec l'opinion vulgaire ; tout au plus, quand il est malade, fait-il usage d'un remède, mais qui toutefois ne sort pas de la boutique de l'apothicaire ; sans rien changer à son régime, il mange et boit un peu plus ou un peu moins suivant l'état de sa santé.

Ces préceptes artistiques, auxquels Montaigne conforme sa vie physique aussi bien que sa vie morale, sont précisément ceux auxquels un peintre ou un musicien doit conformer la composition de ses ouvrages. Toutefois, ils ne sont, pour Montaigne, qu'autant de précautions pour faire le meilleur usage possible de la vie, pour l'artiste, qu'autant de ressources pour la peindre le plus fidèlement possible. Mais la vie, qu'est-elle et en quoi consiste-t-elle ? Qu'est-elle dans la nature ; que sera-t-elle dans le sentiment qu'en aura Montaigne, dans l'imitation

qu'en tentera l'artiste? On peut, jusqu'à un certain point, décomposer la forme d'un ouvrage de la nature, en admirer l'harmonie et la convenance; comment analyser la vie qui l'anime, puisque l'unité est celui de ses caractères que nous comprenons le plus, peut-être le seul que nous comprenions? Comment l'atteindre, puisqu'elle est insaisissable et qu'en se rendant accessible à nos sens elle ne fait en réalité que se cacher? Le vulgaire se contente le plus souvent d'admirer ce voile dont elle s'enveloppe; charmé par le jeu des harmonies qui apparaissent à son regard, il ne s'inquiète pas d'en rechercher le principe caché. Certes, il est aussi impossible à l'artiste qu'à tout autre homme de le découvrir; mais ce qui distingue l'artiste des autres hommes, c'est le souci qu'il a du problème, ce respect curieux et passionné qu'il éprouve pour la grande inconnue. Après avoir employé à l'observer et à l'étudier toute l'attention dont il est capable et tout l'amour qu'elle lui inspire, il sent bien qu'elle lui échappe encore, et que son marbre ou sa toile, s'il se borne à mettre en œuvre ses observations et ses études, ne sera jamais qu'une œuvre muette et inanimée. Averti alors, par l'instinct du génie, qu'il possède au dedans de lui cette vie que ni ses regards ni sa pensée ne pouvaient atteindre au dehors, il puise au dépôt sacré qu'il a reçu comme chaque être vivant, et anime enfin l'argile façonnée par ses doigts du souffle divin qui l'a lui-même appelé

à l'existence. C'est ainsi que la vie, qui dans l'homme comme dans la nature tout entière est l'impression directe de la main du Créateur, se communique aux ouvrages de l'homme par l'assistance que vient leur donner l'âme humaine.

Il en est de l'usage de la vie, suivant Montaigne, comme de la composition d'une œuvre d'art; il estime qu'un corps de chair ne peut pas plus se passer qu'un corps de marbre de l'assistance de l'âme; c'est à elle qu'appartient le sentiment de la vie; il n'est de plaisirs pour l'homme que ceux qu'elle lui dispense, il n'est de fêtes pour lui que celles qu'elle ordonne. Non qu'il faille entendre par là que les seuls plaisirs véritables soient ceux de l'esprit; c'est à propos des « commodités de la vie » que Montaigne insiste sur la nécessité d'associer l'âme à la vie du corps : c'est l'âme qui préside à un bon traitement de table, c'est elle, à vrai dire, que le corps promène dans un beau verger. Faire l'épicurien, se défendre de l'être, tout cela se mêle avec une grâce infinie dans la pensée de Montaigne, et tout cela, en réalité et sans qu'il y songe, aboutit à faire l'artiste.

Pour expliquer les impressions si compliquées, si délicates dont l'art enveloppe notre sensibilité, pour les rassembler, comme en fait elles se rassemblent d'elles-mêmes, dans un effet simple et général, on pourrait dire, autant que les mots se prêtent à traduire ces choses, que tout ce qui charme nos yeux,

notre oreille, notre esprit, beauté des lignes ou des couleurs, accord des idées et des paroles, harmonie de la raison et de la passion, semble monter jusqu'à l'âme et venir se fondre dans cette atmosphère où nous respirons véritablement la vie, comme un parfum monte et se répand dans l'air. Molière, a dit un de ses contemporains à propos du *Misanthrope*, nous fait rire dans l'âme. Il serait difficile de trouver un mot plus juste et plus profond pour faire entendre quel est le propre caractère des impressions artistiques. Si l'âme, suivant l'image de Platon, est le cocher du char auquel l'esprit et le corps sont attelés ensemble, elle est aussi le voyageur que tous deux de concert promènent à travers le monde; tandis que les pieds de ses coursiers battent la poussière des chemins, c'est elle qui admire l'émail des prairies, qui écoute le chant des oiseaux au passage des grands bois, qui regarde le soleil dorer les coteaux, qui découvre les horizons lointains.

L'art de vivre, suivant Montaigne, est le soin que l'on a de rapporter à l'âme les contentements de la vie « non pas pour qu'elle s'y perde, mais pour qu'elle s'y trouve ». L'âme de l'épicurien s'y perd; celle de la plupart des hommes se borne à y chercher ce que Pascal appelle des divertissements, et ne songe qu'à « passer le temps », dit Montaigne, « à échapper et gauchir la vie, l'ignorer et la fuir, comme chose de qualité ennuyeuse et dédaignable »; l'âme de l'artiste

n'a garde de « laisser friponner aux sens » ni la pureté de ce ciel de printemps, ni le calme de ce paysage, ni le charme de ces fleurs, ni l'aise même que lui fait éprouver l'état de son corps sain et dispos ; elle « se mire » dans ses impressions ; c'est elle, c'est son besoin et son amour de la paix, de la grâce, de l'ordre, de la santé, qu'elle y trouve. Écoutez la mélodie intérieure qu'elle se chante à elle-même, et remarquez comme le sentiment de la vie épure tout insensiblement ; « elle pèse et estime son bonheur, et l'amplifie : elle mesure combien c'est qu'elle doit à Dieu, d'être en repos de sa conscience et d'autres passions intestines ; d'avoir le corps en sa disposition naturelle ; combien lui vaut d'être logée en tel point que, où qu'elle jette sa vue, le ciel est calme autour d'elle ; nul désir, nulle crainte ou doute qui lui trouble l'air ; aucune difficulté passée, présente, future, par-dessus laquelle son imagination ne passe sans offense. Cette considération prend grand lustre de la comparaison des conditions différentes : ainsi, elle se propose en mille visages ceux que la fortune, ou que leur propre erreur, emporte et tempête ; et encore ceux-ci, plus près d'elle, qui reçoivent si lâchement et incurieusement leur bonne fortune ». Dites si, en écoutant cette page des *Essais*, vous ne passez pas par la même suite d'émotions qu'en écoutant l'andante de la symphonie pastorale, qu'en regardant les bergers d'Arcadie ?

Ainsi qu'au matin la voix d'un oiseau qui veillait

sur le bord de son nid en attendant le retour du jour est bientôt suivie de celle de mille autres, jusqu'à ce que toute la feuillée retentisse d'un joyeux concert, ainsi une impression en éveille une autre dans l'âme de Montaigne. Toutes les voix de la vie se font entendre à leur tour, sensation, conscience, sentiment de l'idéal, sentiment religieux; les sonorités graves s'entremêlant aux sonorités joyeuses, la chanson du bonheur devient le chant de la vie, qui finit par prendre l'accent de la prière et s'achève, comme les concerts de la nature, par des actions de grâces au Créateur. « Pour moi donc j'aime la vie et la cultive, telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer. »

CHAPITRE IX

DU SENTIMENT DE LA MESURE

« Moi qui ai tant adoré, et si universellement, cet ἄριστον μέτρον du temps passé, et qui ai tant pris pour la plus parfaite la moyenne mesure. » Ces expressions si fortes qu'emploie ici Montaigne, cette adoration qu'il a de tout temps professée pour la mesure, cette perfection qu'il a cru y trouver, sont déjà par elles-mêmes remplies de sens et laissent visiblement paraître la passion de l'artiste. Il a composé sa vie morale avec tout le soin qu'un peintre apporterait à composer un tableau, et l'idée d'après laquelle il s'est conduit en toutes choses, c'a été celle de la proportion et de la mesure. Il n'est pas jusqu'à ces mots grecs qui n'ajoutent à l'effet et au sens de la phrase : sa virtuosité est trop consommée pour qu'il n'ait pas fait jouer à dessein sur sa page ce rayon de lumière qui rappelle Athènes et Platon.

L'image convenable et à peu près équivalente, pour résumer ce que l'auteur des *Essais* a dit de la moyenne mesure, ne serait ni la petite maison de campagne d'Horace avec son bouquet d'arbres et sa source murmurante, ni les frais ruisseaux au bord desquels La Fontaine se plaisait à venir goûter

l'ombre et la fraîcheur, loin des cours et des villes; il faudrait se représenter comme une statue de l'homme moral qui serait pour les justes proportions de l'âme ce qu'est le Doryphore de Polyclète pour celles du corps. Horace et La Fontaine ont trouvé dans la médiocrité le secret du bonheur; on sent bien à la façon dont ils vantent les biens qu'elle leur assure, qu'après tout elle a réalisé leurs rêves. *Hoc erat in votis :* le rêve était sage, modeste, encore était-ce un rêve et une manière d'idéal. La médiocrité ne les sauve pas seulement des ennuis et des dangers auxquels les grandes fortunes sont en butte, et que, pour ce qui les regarde, ils n'ont jamais eu à craindre que par hypothèse et d'assez loin, mais encore des autres maux que la vraie et douloureuse pauvreté traîne après elle, et dont leur condition les faisait plus voisins. Tout compte fait, elle leur retranche moins qu'elle ne leur donne, et leur sagesse ressemble un peu à celle de ces enfants qu'on décide à renoncer à la lune avec des gâteaux.

Il n'en a pas pu être ainsi de Montaigne; son goût n'a pas pu s'arrêter aux mêmes objets qui fixèrent celui de l'affranchi de Mécène ou du pensionnaire de Mme de la Sablière. Quand Horace nous décrit les festins de rois qu'il offre à ses amis sur son petit domaine de Tibur, il ne nous donne pas l'idée de la mesure dans le bonheur, mais celle d'une félicité achevée; pourtant, si Montaigne, qui ne buvait pas

volontiers « en verre commun, ni de main commune », se fût trouvé au nombre des convives, il n'eût probablement pas pu s'empêcher de penser que le service laissait à désirer, et le fumet d'un plat de légumes accommodés au lard n'eût pas éveillé chez lui, comme chez son hôte, l'idée de l'ἄριστον μέτρον et ne l'eût pas mis en verve pour le célébrer. On rencontre dans les *Essais* cette sage observation que la maxime antique, d'après laquelle il faut se conformer à la nature, n'impose pas à tous une vie uniforme, et qu'il faut tenir compte des habitudes que la condition de chacun a greffées sur la nature. Ce qui a fait le bonheur d'Horace et la fortune de ses écrits, c'est qu'il a trouvé la moyenne mesure dans cette douce aisance où la plupart des hommes peuvent aussi la trouver. Montaigne, par sa condition, dépassait la moyenne ordinaire : il eût fallu qu'il descendît pour y revenir. Elle perdait donc pour lui, en même temps que la douceur qu'elle a pour ceux qui ont monté, si peu que ce soit, pour l'atteindre, le mérite de la modération qu'elle leur vaut encore, puisqu'ils semblent arrêter volontairement le cours de leur prospérité. La mesure implique une juste plénitude, et non la déchéance et les regrets qui s'y attachent nécessairement; pour la trouver, Montaigne a dû sortir de la réalité et la chercher dans l'art.

Ce mot de mesure est presque toujours accompagné dans les *Essais* de certains autres qui l'expli-

quent et achèvent la pensée de Montaigne : la proportion, la correspondance, le règlement, l'ordre; ces deux derniers surtout, les plus expressifs, reviennent à chaque instant sous sa plume. L'ordre pour lui est indépendant des circonstances extérieures où l'homme se trouve placé; il faut d'abord l'établir dans l'âme, et il se répand ensuite au dehors; les plus grandes fortunes en sont capables ainsi que les plus humbles. La mesure ne consiste plus pour Montaigne dans le bonheur paisible et modeste qu'on rencontre à moitié chemin entre l'opulence et la misère; c'est comme une harmonie intérieure que l'homme porte en lui et qu'à ce prix il ne tarde pas à découvrir dans sa propre destinée, quelle qu'elle soit; ce n'est pas une faveur du sort, c'est une vertu, la plus excellente de toutes aux yeux de Montaigne. Ce qui importe, ce n'est pas le rôle que chacun de nous a dans le monde, c'est la façon dont il le joue; en réalité, le rôle est le même pour tous, et consiste « à vivre dûment et à propos », quelque place que nous occupions dans la société.

On comprend quelle liberté d'allure donne à l'observation de Montaigne ce détachement de tout intérêt pratique, cette indifférence pour les diverses formes que la fortune peut donner à la condition de l'homme et les changements que celui-ci peut apporter ou rêver d'apporter à son sort. C'est vraiment cette indifférence du poète, qui, au premier acte de

son drame, se plaît parmi les fêtes et le luxe avec les grands seigneurs et ne goûte pas moins, au second, les joies du pauvre avec les pâtres ; nous parlons, cela va sans dire, du poète de génie, qui, pour peindre la vie des grands ou des petits, ne se contente pas d'affubler des acteurs d'habits de brocard ou de haillons, mais lit dans le fond des cœurs.

« La fortune ne nous fait ni bien ni mal », « cha-« cun est bien selon qu'il s'en trouve » ; ces maximes et beaucoup d'autres semblables qu'on trouve dans les *Essais* élargissent le débat et en changent presque le terrain. Il s'agit moins de déterminer la somme de bonheur à laquelle l'homme peut le plus raisonnablement et le plus sûrement prétendre que la valeur morale dont il est capable. Heureux ou malheureux, Montaigne juge en artiste de la tenue qu'il a et de la figure qu'il fait; il lui demande d'être artiste lui-même, de savoir de lui-même composer sa vie et représenter son personnage sur le théâtre du monde d'après les principes qui régissent toute composition artistique, c'est-à-dire la mesure et la correspondance.

* * *

Ce goût de la mesure venait du sentiment si juste qu'il avait de la vie. Il semble que la mesure soit une des conditions de la manifestation de la vie dans la nature. La plus humble source qui jaillit dans la campagne prend aussitôt une marche égale et rythmée, et

le charme que les poètes trouvent à son murmure n'est que l'effet de cette égalité et de ce rythme sur l'âme. Les bornes où est enfermée l'immensité des mers se rapprochent de jour en jour; tout le monde sait quelles terres se cachent derrière cet horizon où l'on voyait se lever ces belles apparitions de l'idée de l'infini, et bien des hommes les ont foulées; mais cet immense chœur des vagues, continuellement agitées par des oscillations plus ou moins rapides, cependant toujours harmonieuses et cadencées, nous fait oublier nos calculs trop rigoureux et nos souvenirs trop précis par le spectacle de ses vicissitudes inépuisables, anime de son mouvement notre pensée sur le point de s'arrêter au terme connu de l'étendue qui est sous nos yeux, et, en nous faisant ainsi passer de l'idée d'une grandeur limitée au sentiment de ces harmonies des flots sans cesse renaissantes, gardera toujours à la mer sa poésie et sa majesté. Il y a dans les mouvements d'un animal bien fait une correspondance, un équilibre, où paraît la main de la nature. Chose étrange, ces forces, que l'industrie de l'homme ravit à la nature pour en disposer à son gré, ne lui sont utiles et bienfaisantes que s'il parvient à les employer d'une façon conforme à leur secrète essence; il faut qu'il leur prépare des machines dont les mouvements soient réglés et mesurés; on dirait que leur brutalité aveugle et sauvage ne vienne que d'un invincible besoin d'harmonie; entrez dans une usine, vous

verrez toutes les machines pourvues d'un compteur, d'un modérateur, d'un régulateur, d'un balancier ou d'un volant qui préside à la marche régulière de tout le corps ; grâce à lui, le jeu de tous les rouages, parfois d'un poids et d'un volume énormes, finit par nous captiver, tantôt par sa grâce et son élégance, tantôt par je ne sais quel air de grandeur et de puissance. L'esprit ingénieux de l'homme, en inventant ces machines, n'avait aucun souci artistique ; mais les forces de la nature, trouvant l'intelligence des lois qu'elles portent en elles-mêmes, ont amené à leur suite l'harmonie et la beauté.

Montaigne veut retrouver dans la vie morale cet accord et ces mouvements mesurés. Mais tandis que l'ordre et la beauté de l'univers, sans rien devoir à la science qui en découvre quelques traits, existent tout entiers sous les voiles qu'elle essaie de soulever, l'ordre et la beauté, quand parfois ils se montrent dans l'humanité et dans l'homme, sont l'ouvrage de l'homme lui-même.

Non seulement la liberté de l'homme interrompt, pour ce qui le regarde, cette hiérarchie du mouvement et de la vie qui, dans les éléments, subordonne le cours d'un ruisseau au système du monde, mais encore les impressions qui lui viennent du dehors, loin de l'engager dans l'ordre, ne semblent propres, tout au contraire, qu'à l'en faire sortir. L'immensité de l'univers éveille dans son intelligence bornée un

désir de savoir auquel il ne sent point de limites. La société de ses semblables, au lieu de lui rendre la paix en le ramenant au sentiment des justes proportions de son être, augmente encore son trouble en faisant naître dans son cœur mille passions, toutes plus ennemies les unes que les autres de la mesure; autour de lui il ne voit que différences et contrastes : la pauvreté et la richesse, la faiblesse et la force, la folie et le génie, le crime et la vertu. Lui-même enfin, esprit et matière, en même temps qu'il admire dans sa nature le plus merveilleux chef-d'œuvre d'harmonie, il s'aperçoit avec effroi que sa tâche reste entière et que la Providence n'a fait de cette nature que la condition d'une vie où tout est lutte et dissonance, et dont tous les instants doivent être employés à maintenir des accords toujours près d'être rompus.

*
* *

Le monde est prévenu contre la mesure. Elle lui semble impliquer je ne sais quoi de court et de terne; elle a un synonyme bien voisin, la médiocrité, qui décidément a perdu l'estime du public. La modération est louée et respectée; c'est la passion qui a les cœurs. Il est vrai qu'on fait mille réserves sur celle-ci, et qu'on s'empresse de condamner mille circonstances; mais ensuite, quelle vivacité dans les éloges! On n'exprime point tout haut les réserves qu'on fait sur celle-là; elles ruineraient tout. La principale cause

qui gagne tout d'abord à la passion les suffrages de la foule, c'est qu'elle y croit voir ce qu'elle n'a pas la patience de découvrir dans la mesure. En un instant, la passion marque son but, y vole et l'atteint ; que la suite soit déplorable et que les conséquences d'une action aussi précipitée soient le plus souvent funestes, peu importe ; ceux qui applaudissent à l'entreprise, ou ne sont pas ceux qui souffrent des conséquences, ou cessent d'applaudir quand elles se produisent ; ce qui enchante, c'est la rapidité de ces démarches dont on saisit d'un seul regard et comme dans un éclair la suite et les rapports, c'est cet ordre improvisé qui ne repose peut-être sur aucun fondement solide, mais que l'œil a pu embrasser entièrement avant qu'il s'écroule. Promesses de l'amour, rêves de l'ambition, utopies de la politique, systèmes de la philosophie, tout usurpe les formes de la mesure, tout se présente avec les apparences d'un ensemble achevé et harmonieux, auquel le cœur ou la logique ne trouve rien à redire, palais magiques dont les yeux sont d'autant plus ravis qu'ils les surprennent et leur épargnent le spectacle languissant d'une construction laborieuse.

Montaigne, dont le soin constant est de combattre la passion, l'a trop patiemment observée pour ignorer son procédé. Il rompt les harmonies apparentes, il fait mentir les promesses, il trouble les rêves, il met en pratique les utopies, il fait fondre les soudures des systèmes. S'il se bornait là, il ne ferait œuvre

que de critique. Il est artiste par-dessus tout; à son tour, il va montrer comment il entend la mesure. Il ne fera point de système, malgré l'apparence, c'est le contraire de l'art. Après la publication des *Essais*, il n'y aura dans le monde pas une philosophie de plus, pas une constitution, pas même un art poétique, pas même un roman. Fermez les *Essais* et regardez : point de palais magiques devant vous, vous retrouvez le même spectacle qu'avant d'avoir ouvert le livre : le moulin près de la rivière, la ferme dans la prairie, le château sur la colline, et là-bas le clocher du village. Mais si le spectacle n'a pas changé, il en est tout autrement de l'impression qu'il produit sur vous ; ni le château ne vous semble plus si haut perché sur la colline, ni la ferme perdue si loin dans la prairie, vous diriez qu'ils ont marché l'un vers l'autre ; vous voyez maintenant la route doucement inclinée qui conduit du château à la ferme et qui vous échappait il y a quelques instants ; à l'endroit où elle vous apparaît à travers les grands peupliers, le fermier et le seigneur s'y croisent, tous deux de même taille, et, à les voir d'où vous êtes, bien menus tous deux. A vrai dire, vous ne reconnaissez plus le paysage, il y a une suite dans les lignes que vous n'aviez pas aperçue. Quand vous vous êtes assis sur le bord du chemin, fatigué de la promenade, vous trouviez le pays monotone et prosaïque; le château vous semblait triste, le moulin misérable; vous

n'aviez pas vu, dites-vous, ces belles pelouses qui s'étendent devant la façade du château, ni ces hautes futaies qui l'entourent et doivent être singulièrement giboyeuses ; vous assurez que le moulin ne marchait pas tout à l'heure, et qu'on n'en entendait pas le tic tac, que les moutons n'étaient pas dans le pré, que les coqs ne chantaient pas dans la cour de la ferme, qu'il n'y avait ni coquelicots ni bleuets dans les blés ; vous vous trompez, tout était à sa place ; il fallait seulement l'y voir, et vous l'avez appris de Montaigne.

Ce qui reste dans l'âme, en effet, des *Essais* de Montaigne, ce ne sont ni, comme d'un roman, des tableaux tout faits, ni, comme d'un livre de philosophie politique ou morale, des théories arrêtées, c'est un sentiment de la proportion, un goût de l'harmonie. C'est comme un concert d'où l'on sort avec des cadences et des rythmes dans la conscience. L'homme n'a pas une pensée, ne commence pas une action, sur laquelle la passion n'ait de prise : passion de savoir, de briller, de commander, d'être heureux ; chaque fois que ce vent violent souffle sur l'âme humaine, Montaigne la berce dans son ordre et dans son harmonie, comme une mère, son enfant qui pleure.

De toutes les facultés de l'homme, la plus humaine, celle qui mérite le plus son attention, c'est l'entendement, la faculté de juger du vrai, quelque nom qu'on veuille lui donner ; toujours agissante, elle inspire et gouverne toutes les autres. Montaigne ne

la ménage pas ; le principal grief qu'il ait contre elle est peut-être cette activité incessante qui exige une surveillance de chaque instant ; son indolence s'accommode difficilement d'un pareil hôte : *Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.* Néanmoins, et tout en maugréant, il revient sans cesse à elle, ne fût-ce que pour la rudoyer, s'inquiète de ses prétentions, de ses caprices, ne fût-ce que pour refuser de s'y plier, et ne la boude que par humeur de ne pouvoir vivre en paix avec elle. Ses attaques contre les pédants, ainsi qu'il se plaît à les appeler, s'expliquent par bien des raisons ; le gentilhomme les eût épargnés que le poète comique eût eu bien de la peine à montrer semblable réserve ; mais enfin il les crible de ses sarcasmes ; sur quelque route qu'ils s'engagent, il ne manque pas de les y trouver ; ils lui servent de cible, de plastron ; il leur fait une guerre sans merci ; il a contre eux quelque rancune personnelle et impitoyable. C'est que les pédants sont les représentants avoués et attitrés de la science ; c'est que Montaigne, en amant jaloux toujours partagé entre le désir de battre ou d'épouser celle qu'il aime, s'irrite également qu'on puisse faire profession de chercher la vérité, et que d'autres, non pas que lui peut-être, mais que Socrate ou tel génie de sa taille, osent entreprendre cette recherche ; c'est qu'il ne peut pardonner aux pédants de servir complaisamment la curiosité insensée de la

raison humaine, et qu'en même temps, il n'est probablement pas dans le monde entier d'esprit plus curieux que le sien. Savoir ou ne pas savoir, chercher ou dormir sur l'oreiller de l'incuriosité, il va de l'un à l'autre, et se partage si bien entre les deux, qu'il finit par trouver naturellement cette mesure, où il se fixe.

Si la mesure morale se trouvait par des moyens analogues à ceux qu'emploient les mathématiciens ou les géomètres, par des calculs ou des raisonnements, la solution du problème serait facile, mais on s'apercevrait bientôt qu'elle ne mène à rien. Il est des hommes qui savent les dimensions exactes du champ où se passent ces graves débats sur la vérité, c'est-à-dire en réalité sur la destinée de l'homme ; ils en ont levé le plan, et indiqué avec précision les positions occupées par les principales opinions ; d'un côté ceux qui affirment, de l'autre ceux qui nient ; à égale distance des uns et des autres, ils marquent la place où ils s'établissent eux-mêmes ; ils tiennent, disent-ils, pour la mesure et fuient les opinions extrêmes ; ne leur demandez pas de vous expliquer le sens que renferme pour eux ce mot de mesure et en quoi consiste cette opinion moyenne qu'ils sont si fiers de professer, ils ne connaissent qu'une chose, c'est que leurs calculs sont justes, qu'ils ne sont pas plus à droite qu'à gauche, et que d'ailleurs les voilà tranquilles et en repos ; que voulez-vous de plus ? Si vous les

poussez, ils ont bientôt fait de vous opposer une autorité à laquelle il faut vous rendre, et de citer Montaigne.

Est-il donc vrai que la mesure de Montaigne soit cette neutralité ignorante et indifférente ? Ignorant des questions philosophiques, l'auteur de l'Apologie ! Indifférent, celui qui s'enferme dans son château pour passer sa vie à lire et à méditer ! Il ne faut cependant pas s'y tromper. Si Montaigne malmène si vivement les pédants et la science elle-même, c'est que nul plus que lui ne se rend compte de la gravité de la discussion. Il s'agit pour l'homme, suivant lui, de trouver les moyens de bien vivre et de bien mourir ; tout l'usage qu'il fait de ses facultés, il doit, s'il est sage, l'appliquer à cet objet unique ; quelle est donc la façon dont il en usera ? où s'adressera-t-il pour trouver de l'aide ? Telle est la question. Le savoir, en particulier, de quelle utilité est-il pour l'homme, et comment doit-il gouverner ce désir de connaître qui lui est naturel, s'il en veut profiter ? Il y a une vérité primordiale et qui domine tout, c'est la vie dans les conditions où elle a été donnée à l'homme, c'est-à-dire précaire, sujette à mille maux, n'ayant à son service que des facultés bornées, et, en fin de compte, destinée à finir ; toute autre vérité ou connaissance doit se rapporter à celle-là.

Frappez maintenant à la porte de la tour, savants, philosophes, moralistes, historiens, vous connaissez

les termes du marché ; vous vous écriez tous d'une seule voix, que rien n'est plus utile à la vie que la science à laquelle vous avez consacré vos veilles ; montez à la librairie, je ne suis nullement en peine de Montaigne ; il n'est pas homme à se laisser abuser. Eh quoi ! sage philosophe, déjà congédié ? — Il m'a dit que, si je l'écoutais, je me ferais des chausses avant de faire des livres. — Vous aussi, docte recteur ? — Je commence ainsi, croyant bien faire : Seigneur, je ne suis point gentilhomme, mais simple logicien. — Maître logicien, me répond-il, je suis gentilhomme, et j'ai affaire ailleurs. — Croyez-m'en, il n'en demeurera guère. Quant à vous, bons compagnons du parti des neutres, vous dites : « Il n'en demeurera pas un ; le gascon se moque, il les fait monter pour avoir le plaisir de les faire descendre ; son siège est fait depuis longtemps. Vous avez beau médire de notre méthode ; c'est la sienne. S'il fait mine parfois de s'enquérir de ce qui occupe les savants, c'est comme nous uniquement pour se maintenir dans l'opinion moyenne, persuadé d'ailleurs, il le répète assez, que leurs discussions ne sont que fadaises et chicanes de mots. » — Vous vous trompez, il n'est pas des vôtres. Il est vrai qu'il emploie les mêmes mots que vous, mais il ne les entend pas de même. Vous vous vantez de n'être pas plus à droite qu'à gauche ; la vérité est que, n'étant ni d'un côté ni de l'autre, vous n'êtes nulle part ; vous êtes de

ces hommes dont le poète juge inutile de parler, *non ragioniam di loro, ma guarda e passa;* ce qui est merveilleux, c'est que vous êtes tout souriants et satisfaits de vous. Montaigne sourit aussi, mais c'est qu'il a son secret pour trouver la mesure. La vôtre n'est qu'une ombre, la sienne a un corps. Je veux bien vous le dire; ce sont vos chiffres et vos compas qui gâtent tout. Pour lui, voyant que les savants et les philosophes ne pouvaient parvenir à s'entendre, il a dit adieu, non pas à la science ni à la philosophie, mais aux savants et aux philosophes. Il a cherché la vérité à sa manière et suivant son instinct naturel, et il s'est trouvé que cet instinct n'était autre chose que le sentiment artistique.

Le sentiment de la vie ne lui permettant pas de se départir de ce principe que la science doit avoir une utilité pratique, Montaigne ne s'inquiète pas d'avoir la tête bien pleine, mais bien faite. Cette façon de se prendre à la science change tout, en lui imposant la forme en même temps que les limites de l'esprit humain. Ces limites que Montaigne sent à chaque instant, qui sont elles-mêmes une vérité, que son amour pour toute vérité vivante ne lui permet pas d'oublier, c'est à elles qu'il applique d'abord son sentiment artistique; il en efface ces aspérités où se meurtrit la pensée, il les modèle; de l'ignorance il fait une science. Savoir que la science de l'homme est nécessairement bornée, que la fin de nos inqui-

sitions est en l'autre monde, n'est-ce donc rien ?

Montaigne attend de la science ce que ses plus zélés fidèles en attendent : la règle même de la vie ; mais cette science, il faut nous la fournir de suite ; elle fait chaque jour de nouveaux progrès, dit-on ; chaque jour, elle perd aussi de son utilité, puisque nous vivons sans elle ; l'attendre, c'est vouer notre existence au désordre ; donner pour base à la vie d'un homme une science qui doit être, en somme, l'ouvrage de l'humanité passée, présente et future, à supposer qu'il soit jamais achevé, quelle disproportion criante, quelle fuite à l'infini des lignes !

La science que nous propose Montaigne, cette connaissance de l'infirmité de la raison humaine, elle est à notre portée, nous l'avons en nous ; chaque erreur que nous commettons sera, si nous le voulons, un progrès que nous y ferons. Il n'admet point que ce soit une science négative ; ce qui est vide, c'est cette ambition de tout savoir ; le vide est au delà des limites, non en deçà ; se tenir en deçà, c'est s'appuyer au sentiment, sinon de l'être, car nul plus que Montaigne ne sait combien l'être de l'homme est inconsistant, au moins à celui de la mesure. Être, il le dit à la fin de l'Apologie, ce n'est pas changer sans cesse comme nous faisons ; encore ces changements se produisent-ils chez les hommes suivant certaines lois à peu de chose près les mêmes pour tous ; ces lois du changement : naître, vieillir, mourir, apprendre,

entrevoir, oublier, cette manière d'être, cette mesure de vie, c'est à cela qu'il faut s'attacher. Ne possédant pas l'être véritable, l'homme ne peut pas avoir non plus à proprement parler le sentiment de la vie; ce qu'il a, c'est le sentiment d'une certaine forme de la vie; savoir combien la raison est faible, sujette à l'erreur, s'en défier, lui tenir la bride courte, tout cela, ce n'est pas une connaissance négative, c'est le sentiment, c'est-à-dire plus que la connaissance, de la seule vie dont la pensée humaine puisse vivre. Le sentiment de la mesure, dans l'ordre scientifique, et pour ce qui est de la recherche de la vérité, a pour principe ce sentiment de la forme même de la vie intellectuelle, et se propose pour but de proportionner et d'approprier la science à la nature de la raison humaine.

L'homme, par cette reconnaissance de son ignorance, rentre en possession de lui-même, et reprend le gouvernement de sa pensée. Sur cette grande route du temps et de la vie, il s'était lancé en courant, dans l'espérance folle d'en voir le terme; il s'arrête tout hors d'haleine, et se met à marcher au pas de l'homme. L'indifférence et l'incuriosité lui rendent le goût et l'intérêt pour tout ce qui l'environne; il reconnaît avec surprise que, pour avoir ralenti sa marche, il n'aperçoit l'horizon ni plus ni moins profond, ni plus ni moins lointain; mais du moins voit-il nettement ce qui est à portée de sa vue, et, à mesure qu'il

avance et sans perdre le souvenir des paysages qu'il a déjà dépassés, prend-il plaisir à en découvrir de nouveaux. Montaigne met un fond au tonneau des Danaïdes; cette capacité illimitée de l'esprit était illusoire; on y peut verser la science maintenant; le niveau montera peu à peu et surtout rien ne s'en perdra au dehors; le vase s'imbibera du bon cru dont il aura été rempli et se parfumera de son arome; l'âme, suivant le vœu de Montaigne, sera « teinte et abreuvée » de la science jusqu'à la paroi, jusque et y compris la limite; il faut qu'à ignorer, à se tromper, à souffrir, à mourir, l'homme montre ce qu'il sait et ce qu'il vaut.

*
* *

Si vous allez visiter le château de Blois, préparez-vous à entendre le guide, qui vous ouvrira les portes des appartements, vous faire un long récit du meurtre du duc de Guise. Si naïve, ou pour mieux dire, si inexpérimentée que soit l'éloquence du cicérone, car ses explications ne laissent pas d'avoir quelque prétention à l'éloquence, vous ne vous apercevrez pas trop de ses imperfections, et vous n'aurez pas trop envie de sourire. Quand on cherche à se rappeler l'histoire sur place, l'imagination est singulièrement aidée à reconstruire la vérité de l'ensemble par l'impression saisissante que lui fait éprouver la vérité du cadre, vérité d'ordre tout à fait secondaire, il est vrai, mais pathétique par son immobile authenticité.

Vous suivrez le Balafré de pièce en pièce, jusqu'au moment où il tombe sous le fer des assassins; ce drame vous remettra en mémoire tous ceux dont l'époque est remplie, et vous rêverez à toutes les violences et à tous les excès auxquels la passion peut porter la volonté de l'homme.

La visite des appartements terminée, l'esprit préoccupé du Balafré et de vos sombres méditations, vous redescendrez par cet escalier qui est une des merveilles de l'architecture de la Renaissance; une fois dans la cour, vous reporterez vos yeux sur ces murs, témoins silencieux des scènes tragiques auxquelles il vous semble que vous venez d'assister. Un rayon de soleil n'égaie pas plus soudainement un paysage attristé par les nuages que cette vue ne soulagera et ne rafraîchira votre âme. Tout vous parlait là-haut de trahisons et de complots; tout vous parle ici d'harmonie et de grâce. Les proportions les plus heureuses, un goût aussi libre que sûr, une richesse qui s'abandonne et se surveille, une élégance achevée, une variété qui sait se borner, qui se plaît à répéter les mêmes ornements, les mêmes emblèmes, comme pour dissimuler ses ressources, et ne répète pourtant rien qu'elle ne change et ne renouvelle, tel est le spectacle charmant qui s'offre maintenant à vos regards. Quoi! vous demandez-vous, est-ce l'homme ici et là? L'âme humaine est-elle à la fois capable de se laisser aller à ces passions sans frein, à ces haines

farouches, et d'avoir ce sentiment exquis de la mesure et de la beauté? Votre imagination, qui est en train de faire revivre le passé, se reporte au moment où ces « fameux États » se tenaient dans le château; vous voyez les députés allant et venant dans cette cour où vous êtes à rêver; vous prêtez l'oreille à leurs propos; hélas! ce ne sont que paroles de guerre; on s'entretient de l'audace des Seize, des troubles de Paris; on raconte la journée des Barricades, on veut venger le roi; d'autres demandent que le Balafré profite de ses avantages et sache compter sur ses amis. Vos yeux reviennent avec tristesse à la gracieuse façade qui sourit en vain à cette foule passionnée et pour laquelle personne n'a ni un regard ni une pensée. Tout à coup, adossé contre un des pilastres auxquels s'attachent les balustres festonnés de l'escalier, causant paisiblement à l'écart, vous apercevez un gentilhomme dont la physionomie calme et souriante vous attire; vous vous approchez de lui, et votre joie égale votre surprise en l'entendant s'entretenir avec son ami de l'art d'écrire, du naturel qu'il estime par-dessus tout, des comparaisons et des figures qui égaient le style, enfin d'une nouvelle édition de ses *Essais* qu'il a donnée récemment au public.

Ce n'est pas que Montaigne soit indifférent au déplorable état des affaires; sa seule présence à Blois suffit à prouver l'intérêt qu'il y prend; il n'est pas député, il est venu aux États spontanément et de son

chef, afin de suivre les événements de plus près. Il n'y a qu'un instant, d'ailleurs, il causait politique avec le président de Thou, et, cédant à son penchant d'observateur et de moraliste, il cherchait dans des inimitiés particulières l'origine des malheurs publics. S'il cause maintenant de l'art d'écrire avec Étienne Pasquier, c'est que, même au milieu des circonstances les plus graves, il s'applique à garder sa liberté d'esprit, et qu'il est étranger aux haines et aux passions des partis ; c'est en outre qu'il n'a nulle peine à passer d'une conversation politique à un entretien sur des questions d'art et de goût, qu'il les traiterait au besoin, tout en continuant à parler politique, qu'il donnerait les mêmes conseils à un homme d'État qu'à un écrivain ou à un artiste, et qu'en un mot, s'il ne s'était joué sur le théâtre de l'histoire que des pièces de sa façon, vous ne seriez plus surpris que le château de Blois en ait été le décor.

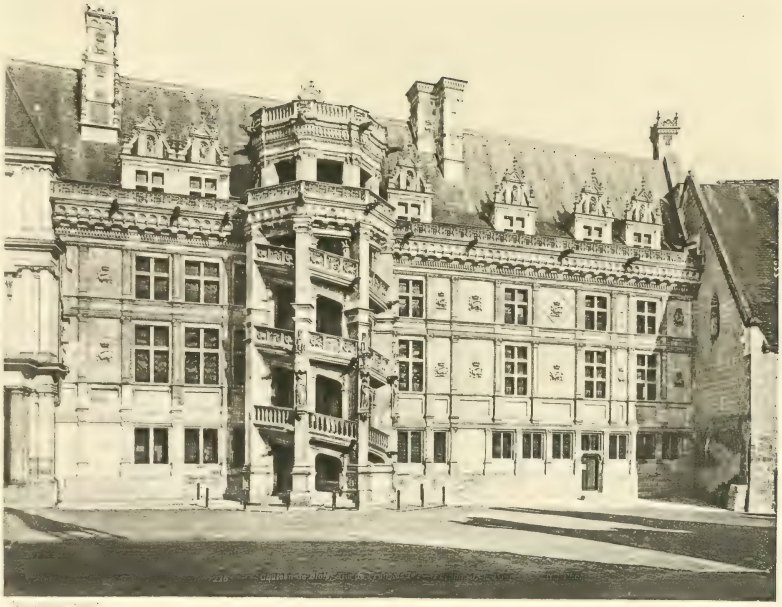
Montaigne ne s'est pas mêlé des affaires publiques et s'est tenu coi dans sa tour, parce que les hommes dont se fût composé son parti, et qui eussent été ses alliés et ses amis naturels, ont vécu encore plus éloignés que lui de la politique. Comment eût-il pu avoir l'idée d'aller chercher dans leurs ateliers les Philibert Delorme ou les Pierre Nepveu, les Jean Cousin ou les Germain Pilon? Et pourtant, à vrai dire, il n'eût guère pu s'entendre qu'avec eux. Ce n'est pas le peu de succès des tentatives d'un chancelier de Lhôpital

ou d'un maréchal de Damville pour faire triompher des idées de modération et de tolérance qui l'empêchait de s'y associer ; mais ni les moyens qu'ils employaient ni même les principes qui inspiraient leur conduite n'étaient tout à fait de son goût. La tâche principale de ce parti des modérés, qu'on appelait alors le parti des politiques, et qu'en réalité, sous des noms différents, l'histoire a connu dans tous les temps, consista, au seizième siècle, à ménager des accommodements entre catholiques et réformés, et à travailler à l'établissement de la liberté de conscience. Montaigne est affligé des luttes qui troublent depuis si longtemps la France, il éprouve une profonde horreur pour la violence ; néanmoins il ne se montre, dans les *Essais*, ni si empressé de traiter avec les réformés, ni si convaincu par avance des heureux effets que pourrait produire la liberté de conscience. Chaque fois qu'il s'adresse à ceux qui, « sous prétexte de religion, entreprennent de bouleverser l'État », c'est d'un ton rude et impatient. Il a parlé de la liberté de conscience dans un chapitre fort court, et lui qui aime tant à se répéter « pour mieux se dire », il n'en a parlé que cette seule fois. Il fait remarquer qu'elle peut avoir pour résultat aussi bien d'aviver les discussions religieuses que de les éteindre ; et, terminant par une allusion aux nouveaux édits destinés à l'établir en France, il ne paraît pas très disposé à les approuver : « Et si crois mieux, pour l'honneur de la

dévotion de nos rois, c'est que n'ayant pu ce qu'ils voulaient, ils ont fait semblant de vouloir ce qu'ils pouvaient. »

Si libre, en effet, que puisse sembler sa curiosité philosophique, il n'en est pas moins d'avis que la liberté ne peut guère être pour l'homme et pour la société qu'une source de déboires et de maux. Il est loin d'être favorable à ce libre examen qui autorise le moindre garçon de village à discuter les plus graves questions de théologie. Les recherches qu'il se permet, il invite ses propres amis à se les interdire, et déclare qu'il trouve contraire au bon sens que le premier venu entende s'y livrer. Certainement il ne fait pas plus de cas de sa portée d'esprit que de celle des autres, on sait combien il est au contraire éloigné de toute prétention de ce genre, mais il prend avec sa propre curiosité des précautions dont bien peu d'hommes seraient capables ; il se garde bien de lui ôter la bride, il se borne à la lui laisser sur le cou, et, si elle s'avise de faire par trop « le cheval échappé », elle ne tarde pas à sentir le mors. Il est persuadé d'ailleurs que toutes ces recherches sont vaines, même dans le domaine de la spéculation, et qu'à tenter de les mettre en pratique, on s'expose aux plus grands dangers.

Il n'a pas plus de foi dans le progrès que dans la liberté ; il est trop observateur et trop artiste pour avoir ces dégoûts superbes du présent et de la réalité



[illegible] AILE DE FRANÇOIS [illegible] SUR LA [illegible]

que les novateurs affectent avec tant de fracas ; rien de ce qui existe ne satisfait leur esprit léger et chimérique, comme rien ne satisfait l'œil de l'artiste qui ne sait pas regarder la nature. Montaigne répugne d'autant plus à penser qu'il soit nécessaire de bouleverser le monde pour le corriger, qu'il n'est pas assuré qu'il en dût devenir très différent, à en juger par le passé et par tant de bouleversements qui l'ont si peu changé ; il est de ceux pour qui les choses s'arrangent d'elles-mêmes, au sens où les artistes emploient le mot, et qui, à la place même et dans l'état où ils les trouvent, s'y intéressent et réussissent à les faire valoir. Ce n'est pas avec les réformés que Montaigne veut traiter, c'est avec le cœur humain ; il ne met pas ses soins à satisfaire catholiques et protestants par un partage habile des places de guerre et des emplois, mais à proportionner aux forces intellectuelles et morales de l'homme l'application qu'il peut apporter à la politique.

La politique des hommes politiques est tournée vers le dehors ; leurs systèmes et leurs entreprises ont pour objet de modifier l'état général des choses, la vie de tout un peuple ; s'agit-il même, ainsi qu'au seizième siècle, de réformes morales, c'est cet ensemble d'idées et de sentiments communs qu'on peut appeler l'âme d'une nation qu'ils prétendent atteindre. La politique de Montaigne est tournée vers le dedans ; elle s'adresse à l'âme, à la conscience

de chacun. Comme les intentions des hommes politiques, pour ce qui touche les idées et la morale, ne visent qu'un but mal arrêté et indéterminé, elles ont presque toujours quelque chose de flottant et de vague qui se trahit dans leur langage et qui fait avec la précision de leurs actes, car il faut agir, et les faits accomplis ont une précision sans égale, le plus frappant contraste. Même en lisant un ouvrage de philosophie politique, le style de l'auteur fût-il habituellement, comme celui d'un Montesquieu, de la netteté la plus achevée, on s'aperçoit que la trame devient plus lâche, dès que la morale est en question ; on voit que l'auteur l'a senti aussi, et que certains tons trop forcés ou certaines expressions emphatiques qui étonnent sont destinés à soutenir l'incertitude de la pensée et à dissimuler par un surcroît d'énergie ou de pompe ce qui peut lui manquer en précision et en autorité. C'est la nature des questions traitées par l'auteur qui le veut ainsi ; elles ressemblent à certaines étoffes qui donnent facilement de faux reflets et qu'il faut avoir soin de placer dans leur jour.

La philosophie politique emprunte à la philosophie morale ses procédés d'analyse et sa langue, mais il lui est presque impossible de ne pas les fausser en les appliquant à l'objet qu'elle étudie. La conscience de chaque lecteur vérifie sur-le-champ et d'instinct, à propos des vertus ou des vices de l'homme, l'exactitude des analyses et la propriété des termes. Notre

compétence n'est pas égale à propos des vices ou des vertus des républiques ou des monarchies : mille considérations très diverses s'interposent entre notre conscience et l'appréciation des faits sociaux. Ainsi, pour donner un exemple, dans un peuple ou dans une classe, où, suivant le mot de Montesquieu, les âmes sont « corrompues par le luxe », il peut s'en rencontrer de très intègres et de très droites, et cependant, sans s'attarder aux distinctions et aux réserves, l'écrivain politique jugera toute une époque, toute une classe d'hommes avec autant de rigueur qu'un moraliste peut juger une âme. Cette sorte de conscience sociale que les hommes politiques supposent à la multitude, ils croient également la sentir en eux : là, elle écoute et obéit ; ici, elle parle et commande ; comme elle est impersonnelle, elle est en quelque manière irresponsable devant la loi morale, sinon devant les lois humaines, sur lesquelles, d'ailleurs, elle peut tout ; de là ces effets étranges dont l'histoire offre de si fréquents exemples, ces crimes d'État commis par la foule ou par des particuliers, tantôt avec un complet oubli des lois morales, parfois même avec une étrange illusion de bien faire ; de là aussi cette contradiction si ordinaire entre l'austérité des principes et des théories d'une part, et, de l'autre, la nature des moyens qu'on ne craint pas d'employer ; contradiction qui n'est qu'apparente, puisqu'en réalité cette conscience qui condamne les moyens et qu'on

n'entend pas n'a pas dicté les principes, et que celle qui a dicté les principes, loin de condamner les moyens, les autorise et les approuve.

C'est alors que la modération politique entreprend de jouer le rôle d'arbitre; mais le plus souvent elle est impuissante à enchaîner ces passions d'autant plus terribles qu'elles suivent un fantôme de justice et de vertu; ou bien, ne se réglant que sur les excès des plus furieux, et satisfaite pourvu qu'elle reste à quelque distance en arrière, elle se laisse emporter, sans s'en rendre compte, à l'esprit de désordre et de violence qui entraîne tout.

Montaigne essaie d'appliquer à la politique ce sentiment artistique de la mesure qu'il porte en toute chose; sa modération ne consiste pas, comme celle des politiques, en transactions et en combinaisons plus ou moins heureusement calculées; elle a les mêmes principes que l'harmonie d'une œuvre d'art : l'observation, l'amour de la vérité, l'étude de la nature, le sentiment de la vie. Comme l'effet propre de l'art est de déplacer, pour ainsi dire, le cours de nos pensées, soit en nous faisant rentrer en nous-même au delà de nos préoccupations accoutumées, soit en étendant notre sentiment de la vie jusqu'à des émotions qu'il n'aurait pas atteint de lui-même, ainsi l'effet des réflexions de Montaigne sur la politique est de placer dans un autre jour les objets des débats et des dissensions. Qu'un poète ou un peintre traite

un sujet emprunté à l'histoire ou à la philosophie, la nature du sujet se transforme en passant par ses mains; nous ne trouvons plus seulement l'intérêt de l'histoire ou de la philosophie dans son ouvrage, mais un autre plus général qui s'adresse en nous à l'homme tout entier et auquel aucun homme, lettré ou non, ne saurait rester insensible. Montaigne ne parle pas politique en homme du métier, mais simplement en homme, et ses avis aux gens du métier ne vont qu'à leur rappeler enfin qu'ils sont hommes. En remettant à leur rang tous les devoirs et tous les sentiments que la préoccupation exclusive de la politique fait méconnaître, en ramenant l'attention à toutes les considérations et à toutes les vues qu'elle fait négliger, en rouvrant le monde de la pensée et le monde visible lui-même à des esprits qu'elle aveugle et tient comme captifs, et que pressent de toutes parts, en même temps que les passions les plus violentes, le sentiment des malheurs présents et la crainte de l'avenir, il rétablit l'activité régulière de la vie morale et rend du moins à l'âme l'ordre et la paix intérieure.

Après avoir eu le spectacle, à Blois ou à Paris, de l'agitation et du trouble, il revient à son atelier de moraliste, et se met à étudier, d'après la nature et d'après l'antique, ces idées politiques dont les esprits sont remplis. Au lieu de les laisser dans cet isolement qui est si favorable à la passion, il les mêle au

mouvement général de la vie. Aussi, tandis que dans la pensée des politiques, elles n'ont que l'étroitesse et l'animation fiévreuse et factice des idées fixes, elles ont, dans la sienne, une forme souple et libre, elles ont, comme les êtres vivants, une histoire et une destinée dont on peut suivre le développement et les vicissitudes.

Pour démêler cette confusion de toutes les idées et de tous les sentiments que la passion politique entretient à dessein parce qu'elle y trouve sa force, pour mettre fin à ces abus de pouvoir par où elle entreprend sur les droits de la morale et entend autoriser ses audacieuses prétentions des exigences légitimes de la conscience, il cherche d'abord à déterminer l'origine et la véritable nature de ces lois, dont on réclame le changement et le bouleversement par des cris furieux et les armes à la main.

Une société, un corps politique a, suivant lui, une vie propre : comme c'est un « bâtiment » qui doit servir à abriter tout un assemblage d'hommes, il semble que la nature ait voulu qu'il soit en quelque manière leur œuvre commune, qu'ils y travaillent tous ensemble, qu'il appartienne à tous sans être à personne, qu'il se développe en même temps que leurs besoins, et que chacun de ses états se trouve de la sorte convenir à chacun de ceux de la fortune publique. Toutes les constitutions, toutes les « polices », qu'un homme, fût-ce un Platon, a pu essayer de bâtir de

toutes pièces, se sont trouvées d'une insuffisance ridicule. Personne donc, à proprement parler, n'est l'auteur des lois, et pour ce qui regarde les hommes, on peut dire qu'elles se sont faites d'elles-mêmes. En réalité, c'est l'ouvrage de la nature, c'est elle qui conduit tout, mais elle se sert, pour « coudre la liaison », de certaines particularités, de certaines attaches qu'elle place elle-même par avance dans le caractère et le tempérament des hommes destinés à vivre sous les mêmes lois. Telle est la façon dont Montaigne envisage l'établissement des lois. Et c'est ainsi qu'il en vient à placer en tête d'un chapitre, où il combat les révolutions, ce conte d'une femme de village qui, « ayant appris de porter entre ses bras un veau dès l'heure de sa naissance, et continuant toujours à ce faire, gagna cela par l'accoutumance, que, tout grand bœuf qu'il était, elle le portait encore », et qu'une analyse des causes et des effets de l'habitude, non point philosophiquement et doctement déduite, mais, comme toujours dans les *Essais*, bigarrée d'anecdotes de toute provenance et d'expériences personnelles simples et familières, sert de préface à ses attaques contre les entreprises téméraires des novateurs ; à leurs théories et à leurs raisonnements, il oppose l'observation et le sentiment de la vie.

Ce n'est pas que Montaigne soumette aveuglément sa raison à l'autorité des lois et des coutumes ; les novateurs les plus hardis n'en parlent pas avec une

plus audacieuse liberté que cet étrange conservateur; il semble se plaire à montrer la misère de leur origine, leur diversité, leurs contradictions, leurs bizarreries, parfois même leur désaccord avec le bon sens ou le sens moral. L'homme, il est vrai, en est l'auteur, et Montaigne, qui ne néglige aucune occasion d'humilier la raison humaine, ne dissimule aucune de leurs imperfections; pourtant, tout compte fait, il conclut qu'il faut leur obéir. Malgré tout, malgré ses ironies et ses sarcasmes, leur force et leur autorité lui imposent, si mêlées qu'elles puissent être, et surtout lui paraissent répondre à ce besoin et à ce devoir d'obéissance qui sont une des conditions essentielles de la vie sociale. « Heureux peuple qui fait ce qu'on commande mieux que ceux qui commandent. »

CHAPITRE X

DE L'IDÉAL DANS MONTAIGNE

Écoutez les réalistes : beauté, idéal, mots vides de sens ; il n'est que de s'attacher à peindre exactement ce qui existe. Ç'a été tout d'abord le seul projet de Montaigne : il n'a entrepris que de faire son portrait. A voir seulement les dimensions de son ouvrage et l'infinie variété des sujets qu'il a traités, il ne paraît pas que l'entreprise ait été sans difficulté. A lire son livre, on apprend à répondre aux réalistes. Qu'est-ce que ce qui existe, et qu'est-ce qu'exister ? La réalité est plus insaisissable encore que l'air : pendant que vous êtes paisiblement occupé, la conscience en repos et l'âme doucement flattée par le sentiment de votre sincérité, à peindre ces champs de luzerne ou d'avoine qui s'étendent sous vos yeux, les lumières et les ombres se déplacent insensiblement, et bientôt l'or des avoines semble avoir passé dans les luzernes. Je reviendrai demain à la même heure, pensez-vous, en pliant bagage. Soit : il ne faut que savoir l'heure, et cela n'est rien. Mais voici qui est plus important : vous me montrez vos champs de luzerne et d'avoine en été, à midi ; je prends plaisir, je l'avoue, à cette représentation d'une campagne verdoyante ; vous ne vous êtes

pourtant attaché, dites-vous, qu'à copier exactement la réalité, et, puisque j'applaudis à votre travail, vous vous hâtez de conclure que c'est donc l'unique objet que doive se proposer l'artiste. Ne triomphez pas trop bruyamment, ô réaliste, de l'idéal ou de la poésie; ingrat, c'est elle seule qui m'inspire les compliments que je vous adresse. Je ne vois pas votre luzerne des yeux dont vous la regardiez quand vous étiez occupé à la peindre; vous êtes réaliste, je veux bien vous l'accorder et ne point rechercher trop curieusement s'il vous est véritablement possible de l'être autant qu'il vous plaît de le dire, et si, sans le vouloir ou sans l'avouer, vous n'avez pas arrangé quelque peu votre modèle et arrêté ou ralenti un moment ce cours de la vie qui ne s'arrête ni ne se ralentit jamais; mais ceux qui regardent votre tableau ne sont pas réalistes, et, malgré le désir qu'en ont peut-être quelques-uns d'entre eux, ne sauraient l'être. Ce que vous voyez dans la nature, quand vous faites un tableau, c'est un état présent de la réalité; ce qu'on retrouve dans votre tableau, c'est une impression passée. Quelle vérité! nous écrions-nous; quelle riante lumière dans ce ciel, quelle fraîcheur dans cette vallée! et nous nous croyons revenus aux beaux jours de l'été. Nous y sommes seuls revenus, ô réaliste, car, tout autour de nous, les toits sont couverts de neige. Reconnaissez donc de bonne foi, que, plus vous vous emparez de nous par la vérité de vos imitations, plus vous nous

enlevez à celle de notre existence. On pourrait vous suivre dans toutes vos tentatives et vous montrer aisément qu'elles nous rapprochent de la poésie dont vous vous proposez en vain de nous éloigner. Votre parti pris de représenter des objets vulgaires a pour effet de nous y faire découvrir un intérêt, un caractère, parfois même des grâces naïves qui nous avaient échappé ; vous ne gagnez votre procès qu'en le perdant, et, désormais, nous nous surprendrons à rêver en regardant des paysans qui récoltent leurs pommes de terre ou qui conduisent leurs bestiaux à l'abreuvoir.

Votre pinceau vous trahit : il idéalise tout ce qu'il réussit à faire vivre : au lieu des bleuets et des violettes, dont il aimerait peut-être à imiter les belles couleurs, vous avez beau l'employer à peindre les chardons ou les mauvaises herbes du chemin, les herbes qui sortent de votre pinceau ne se fanent pas, et c'est pourquoi nous les admirons. La vie passe, votre pinceau la fixe ; la vulgarité est humble et se cache, il la fait valoir et la recommande, ne fût-ce qu'à notre pitié ! La raison toutefois ne peut approuver que les tableaux se fassent tout seuls, que le pinceau guide la main du peintre, ni même que le public se mette plus en frais de poésie que les poètes. Le véritable artiste s'aperçoit des ressources que l'art lui offre, et, au lieu de s'obstiner à les dédaigner, s'applique à en bien user.

Jamais œuvre d'art ne fut entreprise dans des conditions plus conformes aux théories du réalisme que celle de Montaigne. Non seulement l'auteur ne se propose que de peindre la réalité, mais encore le modèle entre dans le dessein du peintre et s'ingénie lui-même à en assurer le succès. La mobilité de la vie est la principale difficulté que rencontre le réalisme : le modèle, autant qu'il dépend de lui, vit dans l'immobilité, non point par artifice, comme le modèle d'atelier, mais après avoir librement délibéré, après avoir étudié le monde et la vie humaine, par choix réfléchi, et aussi par goût naturel. La retraite du modèle est d'autant plus sincère qu'elle est antérieure aux projets artistiques du peintre; l'œuvre du peintre est d'autant plus exempte de tout parti pris qu'elle lui est précisément inspirée par l'attitude du modèle; c'est le modèle, pour ainsi dire, qui le premier a eu la vocation artistique, non point celle de poser, ce qui est convention, mais celle du repos et de la retraite, qui sommeillait dans sa nature et que l'auteur va essayer de montrer conforme à la nature; le peintre ne s'est avisé de ses talents et n'a songé à les mettre en œuvre que pour occuper l'inaction du modèle; il est difficile, on le voit, de rêver une œuvre d'art plus naïve. Le sujet, en outre, a toute la simplicité qu'on peut désirer; c'est le portrait, non d'un héros, ni de quelque personnage de marque, mais d'un homme du commun, d'un simple valet de trèfle qui entre-

prend de raconter familièrement sa vie de tous les jours; de plus, si l'on souhaite quelque affectation de vulgarité, de grossièreté même, qu'à cela ne tienne, Montaigne souscrira encore à cet article.

Si jamais tableau s'est commencé tout seul, s'est fait de rien, c'est bien celui de Montaigne; mais Montaigne n'a pas plus pris d'avance le parti de repousser que de chercher le beau; il veut qu'on soit sincère et sa sincérité ne fait pas de réserves; il est observateur, mais patient, mais attentif, et il suit docilement l'observation jusqu'où elle le mène. En étudiant la vie en toute simplicité, en se laissant guider à tous les sentiments qu'éveillaient en lui l'amour de la vie, le sentiment de la vérité, celui de la mesure, il a rencontré la poésie et l'idéal, et, dans le miroir qu'il tendait à la nature, il a vu l'image de la beauté.

Montaigne n'a pas mis d'enseigne de poète sur son arrière-boutique, il se peut qu'il y fasse de la poésie, mais c'est du moins sans se servir des instruments qu'emploient les gens du métier et de ces moules spéciaux où, suivant leur mérite, se coule l'or ou le plomb de leurs pensées et de leurs paroles. Il faut reconnaître que l'usage du vers, les formes de l'ode, de l'épopée, du poème dramatique, ne sont pas sans leur procurer quelque avantage; ils se trouvent d'abord transportés dans le domaine de l'idéal; ils ont quitté le sol vulgaire; les tréteaux de la scène ne

donnent point le génie du théâtre, mais ils donnent au génie dramatique le cadre dont il a besoin. On voudrait savoir dans quel fonds d'impressions ou de réflexions personnelles Corneille trouvait cette mâle grandeur avec laquelle il fait parler ses héros, et comment son âme se montait à ce ton. Les contemporains nous rapportent que la gaucherie de ses manières, la gène de sa conversation, faisaient un frappant contraste avec l'allure fière et hardie de sa poésie. Faut-il donc croire qu'il eût deux âmes, l'une au service de la vie commune, l'autre de son art? Lorsque Corneille rencontre par hasard dans la réalité les émotions qui lui inspiraient son éloquence romaine, il n'est pas moins éloquent pour son propre compte que pour celui d'un personnage de tragédie, et pour se défendre, soit contre les attaques de ses rivaux, soit contre celles de la vieillesse, il sait bien reprendre à ses héros l'âme qu'il n'a fait que leur prêter. Toutefois, même alors, c'est encore en vers qu'il parle, ou du moins de ses vers, et c'est son génie de poète qui l'inspire. Quand il est assis à la table où il a crayonné l'âme du grand Pompée, entouré de ses in-folio : Plutarque, Tite-Live, Tacite, Lucain, d'où il entend sortir tant de grandes voix, il n'est plus lui-même, il n'est plus à Rouen ou à Paris; il est à Séleucie ou à Nicomédie, ou plutôt dans un pays idéal où son génie va trouver des interlocuteurs dignes de lui : consuls, rois, empereurs, princesses,

et s'entretenir avec eux de quelque intérêt d'état important, de l'honneur, de la gloire, quelquefois de l'amour, en tâchant d'égaler la majesté des sujets par celle des discours; il y a un rideau qui se lève alors sur sa vie, comme sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne au moment où les spectateurs ont pris place ; il a lui-même les sentiments du public ; il y a pour lui la même solution de continuité entre sa vie et son génie que pour le public entre la réalité et les beautés de l'art.

Cependant, il est bien vrai que le jour où ces vers de Corneille seront récités sur la scène, ce qui soulèvera les applaudissements, c'est que les spectateurs seront ravis de retrouver des hommes dans les héros de l'Espagne ou de l'antiquité ; mais comment le sublime peut s'allier au naturel, comment le vers peut se plier à la simplicité, comment l'on sent l'âme de Corneille dans les discours d'Auguste et le cœur de Racine dans les plaintes de Bérénice, comment, en un mot, l'art et la vie se rejoignent, c'est le secret du génie que ni le public ni le génie lui-même ne cherchent à pénétrer.

Cette ignorance de l'entre-deux, du passage de la réalité à l'inspiration artistique, du sentiment de la vie au sentiment du beau et de l'idéal, ne laisse pas de faire naître de temps à autre certaines inquiétudes. Il y a, en effet, une affligeante contradiction entre la frivolité apparente des œuvres et des circonstances qui

font naître en nous le sentiment du beau, et la nature même de ce sentiment. Quoi! c'est au théâtre qu'il faut aller chercher les plus pures et les plus nobles émotions! Quoi! le courage, le dévouement, la grandeur, l'amour même, ce que le cœur humain peut renfermer de force ou de grâce, c'est un spectacle qu'on voit du parterre! C'est sous le masque et sous les oripeaux de théâtre que nous apparaît l'idéal! c'est en vers que parle l'âme! — Si tous ces mensonges des costumes, des décors, des voix, de la lumière, vous blessent et discréditent à vos yeux les plus beaux effets de l'art, il ne vous reste que les muettes créations des arts du dessin, la représentation des signes par lesquels la vie se manifeste au dehors, l'interprétation des apparences, l'effort de l'artiste pour accorder la forme et l'idée, et, en fin de compte, de beaux yeux et de belles attitudes comme expression et comme récompense du génie ou de la vertu. Chercherez-vous encore ailleurs? Par défiance des belles paroles ou des images, confierez-vous à la musique le dépôt sacré de l'idéal? — Quoi, le beau n'est qu'un rêve? la vie de l'âme, une harmonie? l'âme elle-même, une lyre, comme le disait Platon? et la pensée de l'homme, quand enfin elle est purifiée de tout élément grossier et périssable, se fond en vagues murmures qui ressemblent à ceux des ruisseaux ou du feuillage des arbres et ne conservent plus rien de l'homme? Telle semble être la condition de l'art : des

fictions et des jeux, des dehors et des apparences, ou enfin le vague et la rêverie.

On comprend que le véritable sens des conventions de l'art échappe par moments au public et aux artistes eux-mêmes, et que la pensée humaine s'en lasse et s'en défie. C'est toujours à la nature qu'on en appelle en pareille occurrence; mais, ce qu'on oublie trop souvent, c'est que la connaissance de la nature ne s'improvise pas, et qu'elle demande des études longues et difficiles; ce qu'on oublie plus souvent encore, c'est que l'artiste doit avoir le sentiment de la nature, qu'il doit l'aimer, pour être en droit d'espérer parvenir un jour à la connaître et à la peindre. Toute vocation artistique véritable se marque précisément par quelque goût d'une vivacité particulière pour telle ou telle des formes sous lesquelles se manifeste la vie. Aimer la peinture ou la musique, ce n'est là, en réalité, que le goût des conventions de l'art: c'est aimer ce qui vient de l'homme, les procédés plus ou moins ingénieux qui ont eu cours dans les âges précédents et qu'on ne doute point de perfectionner; peut-être aussi, pourquoi ne pas le dire? c'est s'attacher à des avantages professionnels et à des chances de gloire; mais quel rapport entre de pareilles préoccupations et le sentiment de la nature? Au contraire, avoir le sens inné du dessin et de la couleur, celui du chant et de l'harmonie, qu'est-ce autre chose qu'aimer la nature? Étudiez alors la nature, déclarez

que vous ne voulez d'autres leçons que les siennes, à la bonne heure ; elle se chargera elle-même de vous faire connaître la beauté.

La vocation artistique de Montaigne se marque par un goût bien déterminé : la curiosité et le sens de la vie morale. Ce goût paraît dès le premier chapitre de son livre : « par divers moyens on arrive à pareille fin » ; c'est une suite d'études sur la pitié et une recherche des raisons pour lesquelles le cœur de l'homme, parfois celui du même homme, tantôt s'ouvre à ce sentiment, tantôt y reste inaccessible. C'est ainsi que débute, c'est ainsi que finit le livre de Montaigne, par des observations et des analyses morales qui n'ont d'autre but et d'autre résultat que de lui faire connaître le cœur humain. Rien ne les relie entre elles ; toutes les occasions de faire un croquis lui sont bonnes. Il ne se propose pas, comme Corneille ou Racine ou même Shakespeare, d'adapter au goût de ses contemporains ou à son génie, ou même de mieux ajuster à la vérité et à la nature une forme de composition artistique qu'il a reçue de la tradition ; il ne veut qu'étudier la vie et la peindre. Ce qui le frappe tout d'abord, c'est la richesse et la variété de ses manifestations. « Certes, c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme. » Les contradictions de la nature humaine l'amusent, ou, pour mieux parler, lui paraissent singulièrement instructives ; ce sont des lignes qui paraissent prendre

des directions contraires, mais qui peut-être finiront par se rejoindre; le jeu de la vie lui en paraît d'autant plus libre et d'autant plus large; son entreprise à peine commencée, il sent déjà qu'elle le mènera loin et qu'il n'y aura peut-être pas « assez de papier au monde » pour qu'il puisse l'achever. Shakespeare lisait les nouvellistes et les chroniqueurs, pour chercher des sujets de pièce, et tout au moins, quand il en avait rencontré un de son goût, s'arrêtait-il pour faire une comédie ou un drame; Montaigne, comme Diogène, cherche un homme : pareille recherche n'a point de fin. Les feuillets du carnet se remplissent donc de remarques et de renseignements de tout genre. Ce ne sont, il est bien vrai, que des notes, mais personne, ni écrivain ni peintre, n'en a laissé de semblables. Ce ne sont point les matériaux, encore imparfaits, si précieux et si admirables qu'ils puissent être déjà, tout au moins encore dispersés, de l'œuvre future, c'est l'œuvre elle-même. Au moment où Montaigne note sa remarque, il n'a point d'arrière-pensée; il ne songe point au parti qu'il en pourra tirer plus tard et à la place qu'il lui réserve; aussi enfonce-t-il tout de suite son observation autant qu'il en est capable et que le sujet le comporte; c'est sa manière, comme il en avertit lui-même, de dire de chaque chose tout ce qu'il en sait au moment où il en parle et de traiter chaque sujet « à fond de cuve », sinon le plus largement, le plus profondément qu'il peut. Si son livre est

fini quand il a fini de prendre ses notes, c'est qu'il ne voulait pas faire de livre et qu'il n'avait pas de sujet, ou plutôt qu'il n'y a pas une de ses notes où il n'ait traité son sujet, qui est d'étudier l'homme; mais c'est aussi que ses esquisses, si libre et si sincère qu'en fût le travail, étaient exécutées comme des tableaux et qu'il y avait mis tout son sentiment artistique. La beauté ne consiste pas pour lui dans un agencement harmonieux de ses observations; il la trouve dans la vie elle-même, il n'a pas de plan préalable et auquel il revienne après avoir étudié la nature; c'est le plan de la nature qu'il s'attache à découvrir.

Le dernier précepte de l'esthétique la plus sage, c'est que l'art doit se cacher. Qu'est-ce à dire? En est-il du beau comme de ces métaux précieux dont l'homme ne peut faire usage qu'à condition de les allier à une matière plus grossière? Nous faut-il toujours être en crainte et ne jamais nous abandonner sans réserve à l'admiration? L'art est-il donc condamnable en soi? Et, de fait, l'humanité ne se fatigue-t-elle pas de cet art qui se cache, si parfait qu'il puisse être? N'en vient-elle pas peu à peu à écarter de ses théâtres les chefs-d'œuvre auxquels elle continue encore à donner des couronnes? Ne court-elle pas à des ouvrages dont elle sent l'imperfection, peut-être même la médiocrité, et dans lesquels un art plus grossier se dissimule sous la nouveauté des procédés? Mais que reste-t-il alors des chefs-d'œuvre, dont le temps a

trahi l'art caché? sinon ce que l'auteur n'a jamais eu besoin de dissimuler, les beautés de la nature qu'il a senties et qu'il a rendues.

Le métier de poète est de sertir les diamants; celui de Montaigne, de les tailler. La mode des parures change et le travail du joaillier la suit. La réputation des bons faiseurs, si leurs ouvrages sont vraiment artistiques, n'a rien à redouter des changements de la mode et leur marque est en outre une garantie de la valeur des pierres. Si habiles ouvriers que puissent être les artistes, ils sont encore meilleurs connaisseurs; ils savent distinguer parmi les idées et les sentiments en faveur dans le monde ceux qui sont de prix; c'est l'honneur et l'intérêt de l'art qu'ils écartent des trésors de l'âme tout ce qui est faux et vil, et qu'ainsi le génie ait en quelque sorte la charge de préserver des erreurs ces élans de la sympathie, de l'admiration, de l'enthousiasme, de l'amour, auxquels il est si doux pour le cœur de s'abandonner sans réfléchir.

Montaigne cherche les diamants bruts au fond de l'âme humaine, les dégage patiemment de l'enveloppe qui en voile l'éclat, les taille à facettes, y fait jouer la lumière dans tous les sens, et en allume tous les feux. Admirer la pureté, la limpidité d'une belle pierre, il ne connaît pas de plus grande joie. De ce désordre et de cette confusion que tant de causes diverses entretiennent dans l'esprit de l'homme, la faiblesse et l'incertitude des jugements particuliers, les pré-

jugés de l'opinion, la passion, l'intérêt, l'inattention pour la vérité, Montaigne tire une idée, une coutume, une manière d'être ou d'agir rare ou commune, un sentiment ; il l'analyse, le démêle des fausses opinions qui s'y étaient amalgamées, en montre enfin la vraie nature, qu'il met dans son jour, qu'il explique, qu'il peint, dont il fait admirer toute la beauté. Au début du chapitre, c'est l'observation, c'est la réalité, mêlée, grossière, contradictoire ; à la fin, c'est la vérité, c'est la nature, et, si le sujet le comporte, c'est-à-dire si Montaigne n'a pas étudié, comme il lui arrive parfois, un détail, une ligne trop courte pour que la forme se dessine et s'achève, c'est la plus belle forme que puisse prendre la vie ; c'est l'idéal.

De ses travaux sur ces riches matières, comme il dit, qu'il rencontre si souvent en étudiant la vie, il lui reste aux mains une poussière de diamants qui se répand sur tout son ouvrage. Observant l'homme tel qu'il le rencontre dans la réalité, son premier coup d'œil ne peut l'atteindre au vif ; eût-on l'âme d'un héros, il faut coudre une bande de pourpre à sa toge ou mettre une plume à son chapeau, suivant la coutume du temps, et, puisque ces riens ont pourtant une place dans la vie, Montaigne estime qu'il doit leur en faire une dans les *Essais* ; même dans ces chapitres où il traite les sujets les plus minces et les plus ternes, on voit jaillir tout à coup une étincelle ; c'est que les plis seuls de la toge ont donné à Montaigne l'impres-

sion de la noble prestance du héros ; c'est qu'une échappée s'est ouverte à son regard attentif, à travers les broussailles du chemin, sur quelque lointain azuré ; c'est que dans le nombre de ces mouvements dont la suite ininterrompue compose l'existence des êtres vivants, il a cru en remarquer un de plus brusque, de plus accentué ou de plus heureux, où la beauté de la vie a soudainement éclaté, *et avertens rosea cervice refulsit.*

A peine une idée s'est-elle présentée sous une certaine forme à l'esprit de Montaigne, qu'aussitôt elle s'y représente sous une forme différente. Laisser chacune de ces formes se développer, l'y aider par le raisonnement et l'imagination, retrouver dans le trésor de ses observations le fait, l'exemple qui s'y rapporte et d'où peut-être elle est née, comparer ces différentes formes entre elles, choisir la plus belle, et donner alors tous ses soins à la peindre, telle est la marche de Montaigne. Ces oscillations de la pensée tiennent à ce jeu que la nature laisse, dans ses ouvrages, entre l'idée et la forme, le type général et le caractère propre à chaque individu. Puisqu'on retrouve certains traits communs dans les différentes formes que prend l'idée générale, l'idée générale, le type est donc unique, et c'est une entreprise légitime de chercher, comme le fait Montaigne, la forme qui s'en rapproche le plus.

Personne n'a insisté plus que lui sur la variété des

ouvrages de la nature : sa propre vie, sa nature indécise et flottante, sa curiosité, sa façon de composer et d'écrire, tout en lui la proclame et la démontre. Si, dans la pratique, Montaigne ne parvient pas à se décider, c'est que les circonstances le prennent de court, alors qu'il est encore dans sa première curiosité et son premier étonnement de la diversité des aspects, c'est que le sentiment artistique, le goût, non seulement veut du loisir, mais, comme Montaigne l'explique, ne peut se résigner aux transactions, aux accommodements, aux demi-mesures, ni même aux demi-succès, et s'attarde à poursuivre en tout l'excellent et l'achevé. Puisque sa nature d'artiste obligeait Montaigne à l'effacement et à la retraite, il était juste que l'art lui procurât sa revanche ; c'était déjà quelque chose que de pouvoir donner les raisons de son inactivité et de son indécision, de dérouler aux yeux des hommes décisifs et empressés toute cette suite de vues fines et profondes, de plans hardis ou ingénieux, qu'ils n'avaient pas soupçonnés et où se promène la fantaisie de l'artiste, de leur expliquer leurs échecs, parfois même leurs succès, et de les faire rougir presque autant des uns que des autres; mais l'art a rendu à Montaigne un service bien plus précieux encore : il lui a donné le moyen de se décider. Montaigne n'a pas seulement le sens de la variété et la faculté de découvrir les différents aspects des choses; il a le goût de la beauté et ce penchant naturel

L'ÉCOLE D'ATHÈNES

que Platon a si bien défini et qui porte l'âme de l'artiste du moins vers le plus, de l'imparfait vers le parfait; quand il s'agit, non plus de prendre une résolution, mais de découvrir la meilleure, ce désir inquiet du mieux qui égarait et décourageait son activité l'anime et la guide; toutes ces alternatives de la pensée, toutes ces formes possibles de la vie sont comme les degrés successifs qui l'acheminent vers la vérité et la beauté; si la dernière forme que lui fournissent l'observation et les annales de l'humanité ne le satisfait pas, rien ne l'empêche de donner « un tour d'épaule » à la réalité, et de la hausser jusqu'à l'idéal. Comparez au livre de la nature celui de Corneille et celui de Molière; il manque au premier des pages au commencement, il en manque au second à la fin; l'histoire de l'âme humaine s'ouvre dans Corneille au chapitre de la grandeur et de l'héroïsme, où s'arrête Molière; le livre de Montaigne est complet; tous les sentiments humains y ont leur place; l'auteur assigne à chacun la sienne après l'examen de ses titres; il compte un à un tous les anneaux de la chaîne qui relie la réalité à la beauté; quand il arrive aux derniers, aux anneaux d'argent et d'or, nous en sommes avertis par l'éloquence et la poésie qui éclatent naturellement dans son langage simple et familier.

*
* *

Il est, dans certains musées célèbres, une ou deux salles où vous ne pouvez entrer sans émotion ; vous savez qu'on y a rassemblé des merveilles de l'art : vous passez le seuil ; vous sentez des larmes dans vos yeux ; vous ne pouvez parler qu'à voix basse ; oui, le voilà, à deux pas de vous, ce génie de Raphaël, dont la gloire a rempli le monde. Vous l'entendez qui vous parle : « Je n'ai été qu'un homme comme toi ; j'ai vécu autrefois comme tu vis maintenant ; ce tableau que tu es venu admirer de si loin, je l'ai commencé un matin sur une toile blanche ; et maintenant cette image qui est là devant toi voltige de tous côtés dans l'univers ; avant de venir ici, tu l'avais vue passer dans ton ciel, sous quelque ciel que tu habites ; mais c'est ici le nid de la colombe et son premier duvet s'y voit encore. Après quelques courtes journées, j'ai passé comme tu passeras ; mais les rayons de mon génie ne se sont pas éteints avec ma vie ; ce n'était pas pour moi que Dieu me l'avait donné, c'était pour vous, c'était pour en orner le monde, ou plutôt pour en parer la vie de l'humanité ; voilà pourquoi la beauté de mes ouvrages vous charme encore et sourit à chaque nouvelle génération d'hommes, comme la beauté de la nature au printemps de chaque année nouvelle. »

Quelque prévention que vous puissiez avoir soit contre les opinions flottantes de Montaigne, soit

contre la grossièreté de son langage, ouvrez son livre avec plus de respect encore que vous n'en éprouvez pour les chefs-d'œuvre de l'art. Certes, il est bien vrai que son livre aussi est un chef-d'œuvre ; mais laissons « les honnêtetés », comme il dit lui-même ; c'est le sujet du livre qui mérite ce respect : c'est un livre d'images faites pour les yeux de l'âme, ainsi que parle Hamlet.

Si pleine de pensée que soit l'*École d'Athènes* de Raphaël, ce n'est pas prendre le bon chemin que de chercher à en comprendre la beauté par la pensée : c'est aux yeux du corps que Raphaël a voulu parler, ce sont eux qui doivent d'abord le comprendre. Quand on a remarqué que sa fresque est une sorte d'histoire de la philosophie grecque, et que le caractère, la valeur des différents systèmes, sont exprimés de la façon la plus exacte et la plus claire par la place qu'occupe chaque philosophe, par l'attitude dans laquelle il est représenté, on n'a presque rien fait pour expliquer son ouvrage. Quel mérite secondaire, après tout, que celui de faire un exposé fidèle de la philosophie grecque ! Le bras de Platon levé vers le ciel, celui d'Aristote étendu sur le monde comme pour en prendre possession, rappellent heureusement la dialectique de l'auteur du *Timée*, le génie observateur de l'auteur des *Éthiques* ; mais si l'on songe que l'admiration place au même rang, celui qu'elle réserve aux génies les plus rares, un Raphaël et un Platon, ne

sera-t-on pas effrayé du sens presque enfantin que l'on attribue à l'un des plus beaux ouvrages de Raphaël, et de l'inappréciable distance qu'il y aurait du *Timée* à l'idée ingénieuse de peindre l'auteur du *Timée* le bras levé vers le ciel ? La fresque de Raphaël n'est pas seulement la traduction de la philosophie de Platon ou d'Aristote, qu'il n'était peut-être pas beaucoup plus difficile à traduire en peinture qu'en italien, c'est un ouvrage aussi original, c'est un fruit aussi rare, mais d'un autre goût. Ne craignons pas de rabaisser le génie de Raphaël, craignons de ne pas le comprendre ; au lieu de nous faire philosophes, faisons-nous peintres ; plaçons-nous, plaçons-le, comme il est vrai qu'il s'est placé, aux antipodes de la philosophie ; l'effort de génie qu'un Platon applique à ce qui ne se voit pas, songeons qu'un Raphaël l'applique à ce qui se voit ; ce que les idées sont pour l'un, les lignes le sont pour l'autre ; l'étude que l'un fait de l'âme, l'autre la fait du corps.

Quelle assemblée nous avons sous les yeux dans la fresque de l'*École d'Athènes !* Dire que c'est celle des plus beaux génies que le monde ait connus ne rend pas fidèlement notre impression ; reconnaissons que c'est celle des plus belles formes sous lesquelles l'homme ait jamais paru aux yeux de l'homme ; ne parlons pas de l'activité du génie grec, de la variété de ses recherches, de l'ordre et de l'harmonie de ses démarches, de ce goût et de cette distinction qui

s'allient à la gravité et à la profondeur dans ses productions; bornons-nous à regarder le spectacle qui s'offre à nous, ce magnifique édifice dont les portiques ouverts répandent la lumière de tous côtés : cette architecture, cette décoration sculpturale dont la noblesse et la grandeur détournent l'âme des réalités basses et triviales et dès l'abord éveillent en elle l'amour du beau et le sentiment de l'art; cette troupe d'élite, peu nombreuse à compter les personnages, importante, même au regard, par l'ampleur des lignes suivant lesquelles elle est disposée; chaque figure à l'aise et au large, chacune d'un caractère original, quelques-unes isolées, la plupart contribuant à composer différents groupes reliés encore les uns aux autres, mais naturellement et sans contrainte, par le dessin général de la composition. Ne cherchons pas les noms, oublions l'histoire; l'histoire, c'est le passé; soyons entièrement au présent, à ces personnages d'un aspect si noble ou si élégant qui sont réunis, qui s'entretiennent, qui s'approchent d'un groupe, puis d'un autre, qui dans quelques instants seront peut-être dispersés.

Quoique nous ayons une vision si nette de cette merveilleuse apparition qu'il nous semble que nos regards perçoivent jusqu'au frôlement de ces robes, jusqu'au bruit léger de ces sandales sur les dalles de marbre blanc, tout ce passé si présent n'en est pas moins plongé dans un solennel silence : soyons donc

tout yeux, puisque aussi bien on peut voir encore voltiger les abeilles d'un lieu d'où l'on ne peut entendre leur murmure, puisque les paroles que ces sages échangent sont dans les livres, puisque les livres ne nous en donnent que le sens et que, même là, nous ne les retrouvons que muettes, puisque ici, par un enchantement de l'art, leur sens, leur âme nous apparaît visible et colorée et revit du moins pour nos yeux.

Quelle activité calme, autant que puissante, anime, enveloppe cette assemblée! Ce ne sont point ces mouvements précipités et violents que la passion et la poursuite des faux biens impriment à la vie; on sent qu'un rythme intérieur, celui d'une âme remplie de l'amour de la sagesse, gouverne tous ces corps. Quelle beauté dans ces corps, quelle grâce robuste et souple dans ceux des jeunes gens dont les jambes ou les bras nus laissent plus de liberté à des gestes plus vifs et à des attitudes plus mobiles, quelle puissance et quelle majesté dans la contenance recueillie de ces vieillards dont la stature droite s'enveloppe des plis de leur long manteau, comme les grands chênes des forêts, du feuillage de leur vaste ramure! Quelle richesse d'invention dans le dessin de toutes ces figures, ou, pour mieux dire, quelle intelligence de la vie, et, à travers la réalité, quelle vue du plan sur lequel le corps de l'homme fût créé! Passez toutes ces figures en revue, tous les mouvements sont différents; étudiez chacun de ces gestes, chacune de ces attitudes, tout est d'une justesse et d'une

vérité irréprochables, tout est simple, même la grandeur, tout est d'une incomparable beauté, même le naturel. Pourquoi les yeux ne peuvent-ils se détacher de cet enfant qui s'adosse à la base d'un pilier pour écrire sur son genou, de ce jeune homme aux blonds cheveux qui monte l'escalier près du cynique nonchalamment étendu, de ce torse penché, de cette tête qui se renverse en arrière ? N'est-ce pas qu'ils y trouvent des exemplaires accomplis de cette beauté dont Platon cherche à expliquer l'essence et à découvrir l'origine ?

Avant que les larges ondulations de la composition ne conduisent enfin nos regards aux deux maîtres du chœur, qui, debout sur le dernier degré, donnent leur enseignement à leurs disciples attentifs, un autre maître ne nous donne-t-il pas le sien, et, en admirant l'ouvrage de son pinceau, ces merveilles inépuisables de grâce et de majesté qu'il nous fait découvrir dans la figure humaine, et qu'accompagnent encore les harmonies des draperies comme les sons de la lyre accompagnent un chant, n'entendons-nous pas une voix qui nous dit : « O corps humain, si telle est ta beauté, quelle est donc celle de l'âme dont tu n'es que le vêtement ! N'est-ce pas le rayon de la flamme intérieure qui t'illumine ainsi ! »

Montaigne a essayé, c'est son mot, de peindre la beauté intérieure. Son seul projet arrêté était de faire son portrait, comme le seul projet de Raphaël était de

représenter l'*École d'Athènes ;* ce qui est du génie dans les chefs-d'œuvre, c'est toujours ce qui ne peut se prévoir, ce qui n'est aux ordres de personne, pas même de l'artiste ou de l'écrivain lui-même ; ce qui est en plus s'ajoute à ce qu'on demandait, comme la grâce et la beauté, dans les êtres animés ou inanimés, s'ajoute à ce qui leur est nécessaire pour exister ; ainsi en est-il de la poésie dans le livre de Montaigne. La persévérance infatigable et l'intérêt passionné qu'il apporte à étudier l'homme, cette retraite loin du monde, tant de journées qu'il passe enfermé dans sa tour, le soin même avec lequel il relève tous les vices ou toutes les misères de l'humanité, tout concourt à nous avertir, malgré son ton simple et familier, qu'il est ému, qu'il l'est profondément, pour toujours, que le spectacle du monde a fait sur lui une de ces impressions qui ne s'effacent plus, qu'il ne songe et ne travaille qu'à la méditer, à tâcher de se l'expliquer ; qu'écrire pour lui, c'est parler tout haut, comme on fait parfois dans le silence et la solitude, c'est communiquer ses pensées, non aux siens ni à ceux qui l'entourent, car il se défend même contre ces distractions des relations familières, mais à cette humanité silencieuse avec laquelle il vit. Peu à peu les impressions de détail qu'on rencontre au courant de la lecture des *Essais* s'effacent ou se subordonnent à ce désir de connaître l'homme qui nous gagne nous-mêmes. Insensiblement, sans artifice, nous nous trouvons transportés

dans ces régions supérieures de la pensée où l'amour du beau et le sentiment de l'idéal naissent et se développent, comme des fleurs qui demandent pour éclore une atmosphère plus calme et une lumière plus pure.

FRAGMENTS ET NOTES

Exercer un art déterminé, écrire des vers, composer de la musique, peindre ou sculpter, n'est pas une condition nécessaire ni suffisante pour avoir droit au titre d'artiste ; il peut convenir autant et plus à un philosophe qu'à un poète, à un homme d'État qu'à un musicien ; il peut y avoir plus de sentiment artistique dans une répartie ou gaie ou touchante d'un homme du peuple que dans tout un poème ; le sentiment artistique enfin peut se trouver dans toute âme humaine, soit à l'état permanent et comme un don de nature, favorisé ou contrarié par les circonstances extérieures, faisant tout plier par son énergie ou pliant à tout sa souplesse indifférente ou son inconsciente naïveté, soit par accident et comme un rayon qui égaie un instant un ciel gris et pluvieux, ou un éclair qui jaillit tout à coup d'une nuée d'orage.

* * *

Les phénomènes qui se succèdent avec plus ou moins de lenteur dans les âmes paresseuses du vulgaire, ne sont que la répétition de ce qui se passe spontanément et avec la rapidité de l'éclair dans celles des artistes. Tandis que celles-là sont enfoncées dans le corps, celles-ci sont à fleur de leur enveloppe matérielle. Cette prodigieuse adresse des doigts, cette justesse et cette mémoire de l'œil ou de l'oreille, ne sont que les effets

du voisinage tout prochain de l'âme. Quelle merveille qu'un musicien à son piano ! quelle incompréhensible docilité du corps ! A peine l'âme a-t-elle ordonné qu'elle est obéie ; elle n'a pas le temps de donner des ordres ; le corps la devine, la pressent ; comme on voit mille rides légères froncer tout à coup l'eau d'un ruisseau au moindre souffle d'air qui passe, ainsi et plus rapidement encore les notes s'égrènent tristes ou joyeuses sous le souffle de l'âme ; la main comprend, exprime, fait exprimer à une touche d'ivoire des nuances de sentiment, des frissons de l'âme, dont l'âme s'étonne elle-même d'avoir dit le secret. Il faut songer que tout ce que le goût le plus exercé découvre et, déjà pleinement ravi, entrevoit encore au loin de grâce et de charme dans une tête de Raphaël ou de Léonard, un certain mouvement de leur poignet et la façon dont leurs doigts tenaient leur pinceau l'ont fait passer sur la toile : « Pas de Raphaëls sans des doigts de fée », a-t-on pu dire.

Comme les âmes des artistes rendent leurs impressions, ainsi les reçoivent-elles. Elles répondent au moindre appel du corps : pour un rayon de soleil qu'il aperçoit sur un étang, pour un moissonneur qu'il entend chanter dans la campagne, les voilà en alerte avec toute leur poésie et toute leur philosophie ! Les artistes sont tout cœur, ils le disent eux-mêmes, et c'est le propre de leur nature ; vous rencontrez leur âme dès l'abord ; vous la voyez dans leurs yeux, vous la sentez dans l'accent de leur voix, dans l'étreinte de leurs mains ; il est vrai qu'elle n'a pas toujours ces retraites cachées où les âmes ordinaires enferment avec le denier du pauvre

quelques chers trésors, rares pour elles et par là même encore plus précieux. Quoi qu'il en soit, les artistes séduisent tout et tout les séduit ; ils sont les rois, ils sont les esclaves de la nature et du monde, aussi impuissants à défendre leurs impressions qu'à se défendre contre elles ; ils chantent en pleurant, ils pleurent en chantant ; leur joie est si vive qu'elle court au-devant de la tristesse et n'a pas de difficulté à la rencontrer ; leur tristesse en débordant de toutes parts s'égare et trouve mille objets où elle se répand d'abord, où bientôt elle s'oublie ; dans le ciel le plus pur, ils découvrent l'imperceptible flocon de nuage qui apporte la tempête ; qu'elle éclate, ils célèbrent sa grandeur et son effrayante beauté.

* * *

Je voudrais étudier dans Montaigne l'artiste, l'observateur et le peintre de la nature humaine.

* * *

Dans Montaigne, l'art est le fond et le naturel ; il est de tous les jours et de tous les moments ; il est l'indépendance et la paresse aussi bien que la seule application et le seul travail dont il soit capable.

* * *

On dit que Montaigne est ondoyant et divers ; oui, comme un artiste. Il y a un fond, une qualité qui apparaît toujours sous ses contradictions, c'est sa sensibilité, même quand il veut la cacher et paraît s'en moquer lui-même.

Dans le chapitre *des Coches*, dont le titre est cependant si modeste et ne semble annoncer que des développements terre à terre, Montaigne déploie la fantaisie la plus variée et la plus riche qu'on puisse attendre de la poésie, de la peinture, de la musique, les eût-on associées ensemble. Il semble, en effet, qu'on assiste à la représentation de quelque opéra grandiose. A chaque instant, un tableau imprévu et magnifique vient nous surprendre, comme le ferait un changement de décor à vue. Tout, cependant, et la marche en apparence si incohérente du chapitre, et l'intérêt même de chacun de ces tableaux magnifiques, tout est conduit quoique insensiblement, tout est dominé, mais cela de la façon la plus éclatante, non par une idée morale, car il y en a beaucoup, mais par le sentiment moral.

Le début est des plus humbles et des plus doux. On demande quelle est la cause du mal de mer. Toutefois cette question si simple et si particulière a été précédée d'une remarque ayant déjà un tour général, un tour philosophique, ou, mieux encore, artistique. « Il est bien aisé à vérifier que les grands auteurs, écrivant des causes, ne se servent pas seulement de celles qu'ils estiment être vraies, mais de celles encore qu'ils ne croient pas, pourvu qu'elles aient quelque invention et beauté : ils disent assez véritablement et utilement, s'ils disent ingénieusement. » Nous voilà à l'aise pour discourir ou seulement deviser, et nous savons à quel interlocuteur nous avons affaire. Non qu'il manque d'érudition ou de sérieux : il montre tout d'abord son

érudition en citant Plutarque sur le mal de mer : il montrera tout à l'heure son sérieux par son éloquence et la gravité de ses réflexions : mais il ne veut pas avoir l'air pédant. Ce Plutarque qu'il aime tant et qui lui est si familier, avant de le citer, il remarque qu'il est, de tous les auteurs qu'il connaît, « celui qui a mieux mêlé l'art à la nature, et le jugement à la science ». Plutarque est donc un exemple de ces grands auteurs qui « disent assez véritablement et utilement, s'ils disent ingénieusement ». Et, dans Plutarque même, voici un exemple qui prouve qu'il se payait parfois de raisons peu solides : il estime que la peur est cause du mal de mer. Or, Montaigne, qui est fort sujet à ce mal, n'eut jamais, ni sur l'eau ni ailleurs, de peur qui l'ait troublé ou ébloui. Ne vous plaît-il pas que nous nous arrêtions un instant sur ce sujet de la peur? Montaigne aime le courage : il y a, dans les actes de courage, une beauté morale à laquelle il s'arrête volontiers. Qu'il est beau de voir Socrate ne pas changer son pas ordinaire, au milieu d'une défaite, « regardant tantôt les uns, tantôt les autres, amis et ennemis, d'une façon qui encourageait les uns, et signifiait aux autres qu'il était pour vendre bien cher son sang ! » N'allez pas vous imaginer que Montaigne entende se placer à côté d'une pareille âme. Son courage est de bien plus mince étoffe. Il ne se sent pas assez fort « pour soutenir le coup et l'impétuosité de cette passion de la peur », et, comme il le dit ailleurs, s'il est brave, il n'y a pas grand mérite : c'est par peur de la peur. Le souvenir de cette grande âme socratique avait failli nous emporter : revenons

à nos coches, ou plutôt, car nous n'étions pas encore arrivés aux coches, au mal de mer.

Montaigne disait donc qu'il sentait bien que ce n'était pas la peur qui le lui donnait. D'ailleurs, ce n'est pas seulement le mouvement d'un bateau qu'il ne peut pas supporter; il ne peut pas souffrir davantage ni litière ni coche. Nous y sommes, à nos coches; mais rassurez-vous, ce sera pour peu de temps. Aussi bien nous voici déjà retournés en guerre : l'histoire nous montre de quel usage les coches ont été pendant longtemps à la guerre. Instruments de combat et de carnage, les coches ont été aussi des instruments de luxe et d'apparat. Nous voici à Rome, et nous assistons aux triomphes des généraux et des empereurs : c'est Marc-Antoine qui paraît monté sur un char attelé de lions; c'est Héliogabale qui attelle au sien des lions d'abord, lorsqu'il représente Cybèle, puis des tigres, quand il contrefait Bacchus, puis des cerfs, puis des chiens. Voilà une idée artistique; il s'agit maintenant de la juger, et d'en faire la critique philosophique. — Large et long développement sur la libéralité des rois. « C'était pourtant une belle chose » que ces jeux offerts par les empereurs au peuple romain ! — Espèce de remords de l'artiste, qui revient à la valeur artistique des jeux, après en avoir apprécié la valeur morale. — Restauration de ces jeux. — Retour à la morale, non par la même idée de tout à l'heure, mais par une idée plus voisine de l'art; ce n'est plus de la critique philosophique, c'est de la critique artistique; ce n'est plus la conscience, c'est le goût qui va juger les jeux.

« S'il y a quelque chose qui soit excusable en tels excès, c'est où l'invention et la nouveauté fournit d'admiration, non pas la dépense : en ces vanités mêmes, nous découvrons combien ces siècles étaient fertiles d'autres esprits que ne sont les nôtres. »

Qu'étaient les représentations théâtrales, les fêtes, au temps de Montaigne ? — L'imagination de l'artiste rapproche les distances de lieu et de temps. On sait quels effets poétiques produit souvent ce rapprochement. Poésie de l'absence : on se demande ce que font au même moment, là-bas, ceux qu'on aime et dont on est séparé. — Il semblerait que nous sommes bien en progrès sur les anciens. Voyons cependant les inventions de leurs jeux ! — Montaigne pourtant prévoit qu'on pourra revenir à cette somptuosité d'inventions, car nous ne faisons que « rôder ». — Qu'est-ce que le progrès ? — Nous sommes fiers de nos inventions de l'artillerie, de l'imprimerie ; mais nos misérables bateleurs, nos pauvres tréteaux, que sont-ils auprès des jeux du cirque ? Qu'est-ce que le progrès ? — Et d'ailleurs que savons-nous du monde ? de ce qui se passe en tel pays éloigné au moment où nous parlons ? — Autre perspective, ouverte à l'imagination, au bout de laquelle on aperçoit la simultanéité d'existence créée pour le monde par la vapeur et le télégraphe. Qu'est-ce donc que le progrès ? Qu'est-ce que la civilisation ? Nous nous croyons en avance : sur qui ? — Les Romains avaient leurs jeux. — Et puis comment pouvons-nous juger de ce que nous ne connaissons pas ? Savons-nous où en sont les autres nations ? Et encore une fois en

quoi consiste ce que nous appelons la civilisation ?

« Notre monde vient d'en trouver un autre ». — Long développement sur le Nouveau Monde. — Épouvantable magnificence des villes de Cusco et de Mexico. — Hardiesse et courage de ces nouveaux peuples. — Comme on s'est servi pour les conquérir de moyens coupables ! — Vue idéale : « Que n'est tombée sous Alexandre, ou sous ces anciens Grecs et Romains, une si noble conquête ! » Que n'eût-on pas vu, si les vertus grecques et romaines eussent été mêlées aux vertus originelles de ces pays !

A noter dans tout ce développement sur le Nouveau Monde : la condamnation éloquente des massacres commis par les conquérants et de leur rapacité, l'humanité, la philanthropie de Montaigne, ses idées sur la civilisation, sur la conversion du Nouveau Monde. — Qualités d'historien de Montaigne, belles périodes terminées par des traits à la Tacite, beaux tableaux pleins de couleur, profondeur des vues et des réflexions, émotion sincère en racontant ces traits d'héroïsme.

« Quant à la pompe et magnificence, par où je suis entré en ce propos, ni Grèce, ni Rome, ni Égypte, ne peut, soit en utilité, ou difficulté, ou noblesse, comparer aucun de ses ouvrages au chemin qui se voit au Pérou. » Montaigne indique l'idée générale qui lui a servi de fil. On le voit, c'est une idée artistique qui a éveillé ses méditations, si élevées, si éloquentes de philosophe. — Que de vues, quel aliment fourni à la pensée !

« Retombons à nos coches. » — Il triomphe. Il re-

prend son thème qui ne se compose que de trois notes, et qui lui a pourtant servi de point de départ pour toutes ces admirables variations. — C'est comme un de ces accords brusques, nets, par lesquels Beethoven termine parfois des développements de la plus large inspiration — brusquement, comme s'il disait : en voilà assez — ce n'est pas que mon inspiration soit épuisée, mais, en ce monde, il faut finir. — C'est une fin arbitraire, mais en est-il d'autres dans l'ordre de la rêverie, de la pensée, de l'art, de la philosophie ? Tout se tient : qui commence à penser ne saurait dire où il finira. — « Retombons à nos coches. » — Et Montaigne termine encore par une dernière idée artistique, une dernière phrase mélodique, un dernier tableau : « Le dernier roi du Pérou, le jour qu'il fut pris, était porté sur des brancards d'or et assis dans une chaise d'or, au milieu de sa bataille. Autant qu'on tuait de ces porteurs, pour le faire choir à bas, autant d'autres, et à l'envi, prenaient la place des morts ; ... jusqu'à ce qu'un homme de cheval l'alla saisir au corps et l'avala par terre. » N'est-ce pas comme un bouquet ? Et tout cela, cette merveilleuse fantaisie, si pleine de couleur et de pensée, s'appelle : *Des coches.* — Mais quoi ! les plus admirables compositions de Beethoven s'appellent simplement : *La symphonie en ut mineur, la symphonie en la, la symphonie avec chœurs.* Et qui sait si Beethoven n'eût pas été empêché de leur trouver d'autres noms ? — Comment s'appellent les plus belles pages du Poussin : *Les Bergers d'Arcadie, — Diogène jetant son écuelle.*

*
* *

On peut comparer les démarches du sentiment artistique dans les *Essais* au dessin d'une symphonie. Points d'interrogation posés par l'allegro, — gémissements qui se mêlent aux questions, — gémissements exprimés par des instruments différents.

La même phrase reprise dans un autre ton change de sens. Ce sont de nouveaux rapports qu'a trouvés l'auteur. La phrase est reprise, — accompagnée par un long gémissement, — interrompue par des interrogations; — puis, l'auteur conclut brusquement.

Toujours des interrogations. Des clameurs, des analyses, succession douce de notes. Trilles qui vont en s'adoucissant à l'infini. — Puis le thème reprend. Toutes les voix de l'orchestre s'animent peu à peu. — Toujours nouvelles interrogations. — Intervention gaie du hautbois; rêverie des bassons. Fin sur un coup d'archet net et bruyant.

Mouvement puissant au finale. Affirmations répétées par tous les instruments, après des analyses fines, douces. — Au milieu des affirmations, l'orchestre semble revenir sur les hésitations passées. — Le triomphe domine, s'impose. Trompettes, chants ascendants des violons, trémolos tenus et ascendants. — Silence. — On reprend, non les interrogations, mais les rêveries, mais avec un accent plus doux. — Ensemble affirmatif, vif, triomphal. — Phrase lourdement affirmative, entrecoupée par un chant élégant, puis léger des violons. Les trompettes et les tambours pressent toujours l'affirma-

tion. Coups violents et lourds d'archet — oui — oui. — Fin sur des affirmations.

⁂

Montaigne est le plus grand poète du seizième siècle.

⁂

Montaigne parsème son livre de citations, comme on pare sa maison de fleurs. Les fleurs ne sont pas l'ouvrage de l'homme, mais le goût des fleurs témoigne en faveur d'une âme. A les choisir, à les disposer, à les aimer surtout, on les fait siennes. On peut les embellir en s'en parant.

⁂

Montaigne avait gravé des citations sur les poutres de la pièce où il travaillait : c'étaient ses objets d'art.

⁂

Parfois les observations dont Montaigne entremêle ses citations de prose ou de vers font le même effet que si on écoutait un concert pendant que quelqu'un expliquerait le sens de chaque air.

⁂

La théorie de Montaigne sur les anecdotes, son but, c'est dire ce qui peut advenir; c'est le but de l'artiste et du poète. C'est de cette façon qu'ils s'y prennent pour créer des personnages. Montaigne voit Alexandre partant pour la conquête du monde : il veut voir, il voit les circonstances, les détails les plus petits de ce départ.

Il y avait, en effet, de petites circonstances, — si ce n'étaient pas celles qu'imagine ou que rapporte Montaigne, c'en étaient d'autres; — mais il y en avait; ce qui peut advenir, voilà la vue artistique.

*
* *

De considérations seulement spirituelles, Montaigne en vient, sans avoir l'air d'y toucher, à des considérations religieuses de la plus haute portée; puis il y met un grain de personnel, puis de la critique littéraire la plus fine; — c'est là proprement ce qui fait la saveur des *Essais*.

*
* *

Dans le courant du chapitre IX, livre III, Montaigne remarque que souvent les titres de ses chapitres paraissent peu leur convenir; mais que, si l'on y regarde de près, on verra et que le titre n'est pas étranger au chapitre, et qu'il y a un ordre caché dans le chapitre. Il me semble qu'on pourrait appuyer cette remarque de Montaigne de l'exemple même de ce chapitre IX.

*
* *

Un chapitre a été causé souvent avant d'être écrit. Montaigne marque lui-même qu'il compose ses *Essais* sur le tard, alors qu'il n'a plus l'allégresse du jeune âge.

*
* *

C'est pour se persuader ou s'éclairer lui-même que Montaigne écrit certains chapitres des *Essais*.

* * *

Il y a toujours quelque occasion réelle qui engage Montaigne à écrire un chapitre des *Essais* : ce sont, en quelque sorte, ses Mémoires, son journal. Quelquefois il mentionne le fait ; d'autres fois il ne nous donne que les réflexions qui lui ont été inspirées par un événement quelconque qu'il ne nous dit pas, qu'il faut peut-être quelquefois chercher à deviner.

* * *

Montaigne a le talent des grands critiques ; il parle avec tant d'intérêt des auteurs qu'il aime qu'il fait dire : Il faudra que je lise ce livre. Par exemple, remarquer le ton dont il loue César.

* * *

Montaigne a souvent des idées générales dont il tire des applications très directes, quoique avec une apparence de désordre.

* * *

Bien appliquer, en étudiant le chapitre important et grave « De la coutume », cette méthode qui consiste à ne point tirer des principes, des généralités de Montaigne d'autres conséquences que celles qu'il en tire lui-même.

* * *

Les contradictions de Montaigne sont souvent l'effet, non d'une pensée incertaine, mais de la réflexion : dans une addition postérieure, Montaigne, après avoir expliqué et appuyé sur d'excellentes observations sa

première opinion, la contredit ou plutôt la corrige; en réfléchissant, il a trouvé un nouvel aspect du sujet. Cette addition, comme il arrive souvent, marque une gradation dans la pensée ou plutôt dans l'observation.

*
* *

Dans ses additions, Montaigne ajoute à ses anecdotes ou à son thème général de la philosophie, de l'analyse, de la gravité, de l'éloquence, — parfois une petite conclusion vive et spirituelle qui manquait.

*
* *

Il arrive souvent que la même idée, le même exemple, la même anecdote reparaît à diverses places dans les *Essais* : ces répétitions ne sont presque jamais des redites. C'est une mélodie que l'auteur reprend dans le cours de sa symphonie en la développant chaque fois et en l'enrichissant.

*
* *

Il faut faire des révolutions, pour appliquer les idées de Rousseau; pour profiter de celles de Montaigne, il n'en coûte que de réfléchir.

*
* *

Sur la façon dont Montaigne parle de lui-même : le comparer à un peintre qui aurait sur un chevalet un portrait de lui, auquel de temps en temps, interrompant un tableau auquel il travaillerait, il viendrait ajouter un trait.

*
* *

Montaigne aime à s'observer au microscope ; et il va, il va, se perdant dans l'infiniment petit avec plaisir. Il le dit lui-même et s'en vante : il cherche la petite bête, — et c'est vrai. Et avec cela, il développe des lieux communs.

*
* *

Une des choses qui relèvent le lieu commun chez Montaigne, ce sont ces anecdotes personnelles qu'il y mêle ou ces observations morales qu'il a faites par lui-même ; comme il rajeunit le lieu commun par ses métaphores et sa forme admirable !

*
* *

Érasme fait la critique morale d'une époque. Montaigne observe et peint l'homme de tous les temps ; c'est son originalité au seizième siècle. Son originalité, par rapport aux moralistes de tous les temps, c'est qu'il ne peint pas l'homme abstrait.

*
* *

Montaigne a la profondeur de Shakespeare — non celle d'un philosophe raisonneur.

*
* *

L'avantage de Montaigne sur Rousseau, c'est qu'à côté des théories générales, des lieux communs plus ou moins élevés, on sent l'expérience de l'homme fin, observateur et bien élevé, qui a vécu et a vu. Mon-

taigne connaît, non seulement les livres et l'antiquité, mais les hommes.

*
* *

Remarquer que l'amour de l'antiquité est plus sincère et plus éclairé chez Montaigne que chez Rousseau.

*
* *

Quand nous lisons Molière, Corneille, Racine, Shakespeare même, nous savons où nous allons : avec Montaigne, on fait des découvertes.

*
* *

Pascal est abstrait, — il n'a ni crayon ni pinceau ; — l'âme qu'il observe n'a pas de corps.

*
* *

Montesquieu a dit : « Dans les autres écrivains, je vois l'homme qui écrit ; dans Montaigne, l'homme qui pense.» Il faut dire : l'homme qui vit.

*
* *

Si l'on ôte aux personnages de Molière la passion qui est le trait principal de leur caractère, on voit bien qu'ils n'existent plus. Qu'est-ce qu'Alceste, s'il n'est plus le misanthrope ? Faites la même épreuve pour les personnages de Shakespeare, effacez du caractère d'Othello la passion de la jalousie : le personnage n'en reste pas moins très caractérisé. Othello, s'il n'avait pas rencontré cette belle Vénitienne dont il s'est si soudainement épris, poursuivait sa carrière de soldat et devenait un

héros. Quelle ressemblance avec la vie, où il arrive si souvent qu'une circonstance, en apparence insignifiante, décide de toute une existence. — Macbeth, s'il n'eût pas épousé lady Macbeth, si le roi ne fût pas venu lui demander l'hospitalité, eût pu rester en paix avec sa conscience et mener une existence heureuse et honorée. — On sent que tous ces personnages du théâtre de Shakespeare appartiennent, non à la fiction, mais à la réalité. Ils ont vécu d'abord, et c'est de les faire paraître vivants que Shakespeare s'inquiète tout d'abord : les réflexions philosophiques ne naissent qu'au fur et à mesure des incidents de leur existence ; ainsi, dans la vie, les actions précèdent l'expérience.

*
* *

Il faut s'entendre sur la profondeur de Molière. Ce qu'on admire dans ses peintures, c'est, comme dans l'ouvrage d'un artiste, la merveilleuse adresse de main avec laquelle il reproduit, dans toute leur vérité, des traits de nature que tout le monde connaît, que tout le monde a remarqués, mais que l'on s'étonne précisément de retrouver reproduits dans une imitation de la nature avec une ressemblance si parfaite. C'est pour cela qu'on ne réussira jamais à trouver dans Molière une morale satisfaisante. — Molière n'est pas un moraliste, c'est un peintre. Sa morale et son observation sont pour le plaisir des yeux ; ce sont des silhouettes de la vie humaine d'une justesse et d'une vérité admirables.

*
* *

Il y a des moments où le génie de Montaigne nous abat, nous dépite, nous désespère. — On est charmé, ému, instruit, ravi; on l'admire, on le remercie, on l'applaudit, on l'acclame : il continue, il va son train, comme s'il ne nous avait pas entendus, comme si lui-même n'avait rien dit encore; il entame un autre sujet, et, de sa voix douce, caressante, vigoureuse, attendrie, il poursuit sa mélopée sur le même rythme traînant, avec la même richesse d'intonations, avec la même séduction ou la même puissance d'accent. — A chaque phrase, à chaque mot, il faut poser le livre, tant il entasse dans ses phrases et dans ses mots de sens, d'expérience, de vérité, de sensibilité personnelle, d'art, de poésie. On recommence à lire, il faut s'arrêter de nouveau.

En tout, c'est la vérité vivante que cherche Montaigne. — Je vois en ce moment de ma fenêtre ouverte des ouvriers occupés à construire une maison sur le versant de la montagne. Les charpentiers taillent à coups de hache des poutres et des planches; les maçons placent des pierres les unes sur les autres et les relient entre elles par du ciment. Tout autour, les forêts où ce bois a été coupé, les montagnes dont les ravins ont fourni ces pierres; la nature entière assiste impassible et aveugle à ce travail de l'homme et à cette transformation que

ses bras font subir à la matière. Ces sapins vivaient encore tout à l'heure, comme ceux que j'aperçois là-bas et dont le vent balance les cimes; ces pierres et ces rochers étaient recouverts de mousses et de plantes qui verdissaient ou se desséchaient suivant les phases de la vie de la nature; rochers et sapins, voici tout brisé, méconnaissable et sans vie. Une maison s'élèvera bientôt à cette place : autour de cet hôte étrange, la nature fera grandir les arbres, fleurir les plantes, couler les sources, chanter les oiseaux, et seul il n'aura point part à ses sucs nourriciers.

Remarquez le moment où cet assemblage de matériaux isolés de la vie universelle prendra un caractère artistique ; c'est alors que, sous une forme ou sous une autre, la vie lui reviendra. L'art pourra l'y rappeler par l'imitation des formes naturelles de la vie : il taillera des chapiteaux dans ces blocs de pierre, et la grâce des fleurs viendra s'y poser, comme le papillon sur les fleurs elles-mêmes; il sculptera des formes humaines sur les frontons, et cette matière jusqu'alors inerte s'animera, non seulement de la beauté du corps de l'homme, mais encore de celle de son âme. Sans le secours même de l'art, la nature doucement et maternellement se rapprochera de cette matière que l'homme avait détachée d'elle : une branche de lierre, une tige de glycine sera comme le gage de la réconciliation, et peu à peu le sourire de l'aurore s'adoucira pour la muraille chaque jour moins blanche et moins froide.

Les phénomènes de l'ordre moral ne sont pas sans analogie avec ceux de l'ordre physique. Le travail de

la pensée détache de l'esprit humain toutes ces idées dont se construisent les systèmes de la science et de la philosophie : peu à peu les fibres délicates qui les reliaient au cœur et au mouvement général de la vie se dessèchent : elles deviennent des abstractions, c'est-à dire des matériaux équarris à l'avance et d'un usage commode que l'intelligence assemble et dispose au gré de ses conceptions. Le sol du monde moral est couvert aussi d'édifices que les générations passées y ont élevés, coutumes, traditions, lois politiques et sociales, annales historiques, héritage national du labeur et de la gloire des ancêtres : chaque génération circule au travers à son heure, et anime de sa vie toutes ces idées qui ont commencé par vivre dans un cerveau humain avant de s'immobiliser dans ces codes et dans ces annales. A cette vie que leur conserve l'activité incessante de l'humanité, s'ajoute celle que leur rend, par éclairs, le génie de l'artiste, celui du poète ou de l'orateur en ramenant les abstractions à leur première forme et en nous montrant dans notre propre cœur ces sources toujours vives d'où elles sont sorties.

Montaigne, dans la vie pratique, observe et respecte les institutions établies, mais son instinct d'artiste lui fait chercher ailleurs la vérité vivante. Il habite, comme les autres, une maison bâtie à la mode du temps ; mais, tout le jour, il court les champs et se trouve mieux sous le feuillage des arbres que sous les solives de son plafond. Ce n'est pas lui qui entreprendrait de nouvelles constructions : il aime les vieilles maisons avec leurs crevasses, les vieilles villes avec leurs verrues ; il

trouve, comme nous le disions tout à l'heure, que le temps a fini par leur donner une apparence de vie. Aux novateurs en politique ou en philosophie, aux réformateurs, aux constructeurs de systèmes, aux chefs d'écoles, aux chefs de partis, aux raisonneurs, aux commentateurs, il fausse compagnie et cède la place, ou bien il les invite à le suivre loin de la foule, et là, après qu'ils lui ont promis de l'écouter sans se fâcher, il leur tient à peu près ce discours : « Vous venez tout fraîchement de découvrir la vérité et vous voulez en faire profiter le monde, vous, hommes d'État, en bouleversant les lois et les institutions politiques, vous, savants et philosophes, en mettant proprement les cervelles à l'envers. N'entreprenez pas de me persuader, j'ai l'appréhension lâche, et je suis trop paresseux pour suivre les longs raisonnements; d'ailleurs vous avez peut-être raison les uns et les autres, je n'y contredis pas; le monde va mal, et les trois quarts des hommes ont perdu le sens, c'est un point que je vous accorde bien volontiers ; toute la question est de savoir si vous avez vraiment trouvé le remède aux maux de la société et aux folies des hommes. L'expérience seule pourrait vous donner gain de cause ; mais avouez que l'expérience pourrait coûter cher. Je vous entends, vous espérez qu'elle ne laisserait pas de vous rapporter. C'est précisément à des considérations de ce genre que je voulais vous amener. Laissons vos systèmes, et causons de vous, comme on fait entre amis. Nous autres, hommes de la commune sorte et simples valets de trèfles, nous sommes incapables d'apprécier la profondeur et la sagesse de vos combinaisons, de vos

plans, de vos systèmes, de vos théories ; mais nous entendons ce que vous dites et nous voyons ce que vous faites, et si nous comprenons sans peine votre zèle pour un parti ou pour une secte dont le succès doit assurer en même temps et votre fortune et le bonheur public, nous ne revenons pas de notre étonnement, quand nous vous voyons, vous, hommes politiques, pour réformer les lois et les institutions, vous, savants, pour défendre vos systèmes et embarrasser vos adversaires, employer communément, les uns, l'intrigue, le mensonge, la trahison, l'assassinat; les autres, les sophismes et les injures. C'est, répétez-vous, que tous les moyens sont bons pour assurer le triomphe de la vérité : de quelle vérité parlez-vous enfin? car celle qui, grâce à vous, doit triompher un jour, ne saurait être la même que celle qui est votre première victime. »

C'est ainsi que Montaigne passe de la vérité abstraite à la vérité vivante, et laisse les doctrines pour étudier les âmes. Dans toute discussion ses arguments sont *ad hominem*.

Deux idées dominent tout ce que Montaigne a dit de la misère de l'homme : celle des limites qui bornent toutes ses facultés, celle de la vie; l'agitation, le mouvement dans des limites étroites produit nécessairement l'inconstance, qui, selon Montaigne, est le principe de tous nos maux.

* * *

Montaigne ne fait que servir d'interprète aux pyrrhoniens ; il parle en leur nom, non au sien. Mais on voit qu'il a mis quelque application à exposer le pyrrhonisme, et qu'il n'est pas éloigné d'avoir quelque vanité de s'en être assez bien acquitté.

* * *

Montaigne a exposé avec tant de bonheur le pyrrhonisme que Pascal lui attribue une opinion qu'il exprime si bien. Pascal, d'ailleurs, ne fait guère qu'emprunter les propres expressions de Montaigne : seulement Montaigne parlait pour les pyrrhoniens ; Pascal applique à Montaigne ce qu'il disait des pyrrhoniens.

* * *

A chaque occasion, Montaigne condamne César, au nom de la morale, malgré l'admiration qu'il professe pour son génie. Il donne la préférence à Épaminondas à cause, non de sa gloire, mais de sa vertu.

* * *

Pour Montaigne, l'antiquité est comme un idéal de vertu. Ce n'est pas tant pour l'antiquité qu'il est passionné que pour la vertu. De plus, Montaigne explique très bien lui-même ce qu'on lui reproche (Doudan, par exemple), d'être un héros en paroles. C'est à dessein qu'il s'enthousiasme ainsi pour l'héroïsme, pour la vertu ; c'est, dit-il, l'office des gens de bien même de

« prêter quelque tour d'épaule » à ces grands noms. Très belle et très salutaire théorie. — Est-ce du scepticisme, cela !

*
* *

« Cette fantaisie est plus sûrement conçue par interrogation : Que sais-je ? comme je la porte à la devise d'une balance. »

Cette devise, pourquoi veut-on qu'elle soit le dernier mot de Montaigne, et qu'elle exprime toute son âme ? Elle exprime son sentiment sur la science humaine, oui ; mais Montaigne déclare lui-même qu'il y a autre chose que les opinions humaines. Cette devise n'a qu'un sens partiel — voir des devises dans Bouhours. Devises païennes adoptées par des gens très chrétiens avec un sens restreint.

*
* *

« Pour juger des apparences que nous recevons des sujets, il nous faudrait un instrument judicatoire. » Cet arbitre, ce juge que demande Montaigne, c'est la raison, c'est la faculté du vrai et du beau, qui juge les rapports d'harmonie. — Montaigne y croit à cette raison : il le dit dans plusieurs passages.

*
* *

Montaigne se plaint du peu de vivacité de la foi en son temps et du peu d'effet qu'elle a sur les actions.

*
* *

« Car ils savent (les chrétiens) que la justice divine embrasse cette société et jointure du corps et de l'âme,

jusques à rendre le corps capable des récompenses éternelles ; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le châtiment, ou le loyer, selon ses démérites. » Exemple qui prouve que Montaigne a le sens chrétien, et appuie naturellement son jugement, sa façon de voir sur le christianisme.

*
* *

« O Dieu ! quelle obligation n'avons-nous à la bénignité de notre souverain Créateur, pour avoir déniaisé notre créance de ces vagabondes et arbitraires dévotions, et l'avoir logée sur l'éternelle base de sa sainte parole ! » De l'accent là dedans. Ainsi il ne faut pas dire que Montaigne se range à la religion chrétienne parce que c'est celle de son pays, — c'est bien la règle qu'il donne pour faire un choix entre les religions humaines ; — mais on voit ici qu'il trouve une certitude (la seule même qu'il reconnaisse) dans le christianisme, c'est la révélation ; et c'est pour cela qu'il est chrétien : — bien faire cette distinction.

*
* *

« La fiance de la bonté d'autrui est un non légier témoignage de la bonté propre ; partant la favorise Dieu volontiers. » — Est-ce d'un sceptique de faire intervenir ainsi Dieu pour récompenser la bonté ?

*
* *

Il y a des phrases qui, détachées, sembleraient convaincre Montaigne de scepticisme, et qui, laissées à leur place, ne sont qu'un trait d'observation.

*
* *

On a souvent pris dans Montaigne ce qui n'est qu'observation artistique pour du scepticisme, et lui-même s'y trompe. Molière, Corneille ne se sont-ils pas de même trompés ?

*
* *

Sur les intentions secrètes, profondes (dans le sens sceptique) qu'on prête à Montaigne, — comme on est curieux de trouver des titres anciens et qui aient de l'autorité à la libre pensée, on transforme Montaigne en libre penseur, — on insinue finement qu'il pensait peut-être à ce qui est en effet arrivé, qu'il prévoyait vaguement ce qui par la suite n'a été que trop clair, que tel mot de lui a fait naître plus tard telles théories. — On voit quel habile procédé que de rapprocher l'évidence des idées, des événements du dix-huitième siècle de la possibilité, de la probabilité des intentions qu'on prête à Montaigne.

*
* *

Montaigne est constamment préoccupé de la vérité chrétienne : à chaque instant il y revient. On ne saurait donc penser qu'il raccorde après coup, et par scrupule de conscience, sa philosophie à la religion.

*
* *

Montaigne accuse les systèmes philosophiques de rêverie et de contradiction — et aussi de dissimulation. Au fond, ces contradictions n'échappent pas aux philosophes eux-mêmes, mais leurs hypothèses leur

servent à cacher au vulgaire leur ignorance et leur scepticisme.

* * *

« Il n'y a point de fin en nos inquisitions : notre fin est en l'autre monde. » Le mot est profond. Cette ardeur inquiète, cette soif de connaissances insatiable, si bien observée et si bien décrite par Montaigne, montre : 1° Nécessité de la foi pour l'homme, puisque par ses seules forces il n'arriverait jamais à la vérité complète ; 2° Noblesse de sa nature, si avide d'études, de connaissances, de mouvement ; 3° Action providentielle, qui donne l'impulsion à la vie morale comme à la vie de la matière. — Montaigne a, dans cette peinture de l'activité de l'esprit humain, des expressions qui impliquent l'admiration, d'autres railleuses : au fond, n'est-ce pas ainsi que cette activité doit être appréciée ? On trouve là, comme partout, le contraste de la misère et de la grandeur.

* * *

« Comme Dieu dit. » Cette façon de parler annonce bien l'habitude de la foi.

* * *

Il me semble que le ton dont Montaigne parle de Dieu, l'idée majestueuse qu'il a de la divinité ne dénotent guère le scepticisme. Il critique les méthodes dont les philosophes se servent pour arriver à Dieu, qui, pour lui, est au-dessus de toute imagination.

Avant tout, Montaigne veut savoir au vrai ce qu'est la mort par elle-même. Ce n'est pas tout, en effet, de consentir à ne point fermer les yeux, comme ces insensés qui vivent sans penser à la mort : encore faut-il, si nous les ouvrons, les tenir fixés sur le but, ne regarder ni en deçà, ni au delà, ne point confondre avec l'unique moment ceux qui le précèdent ou le suivent.

Montaigne ne se lasse donc pas de faire des reconnaissances du côté de l'ennemi, et de les pousser de plus en plus près, jusqu'à ce qu'enfin il le joigne. Ne parlons pas de courage en ce moment, et mettons que c'est de sa part simple curiosité : toujours est-il que ni la constance, ni la sagacité ne lui font défaut, pendant le temps où il étudie à l'avance le terrain. Il signale tous les chemins de traverse, que la peur cherche à se frayer pour allonger le trajet; il renverse sans pitié tous ces misérables ouvrages qu'elle élève sur la route, sinon pour protéger sa marche, au moins pour s'en masquer à elle-même le terme fatal. Il prend par le plus court, et veut faire le chemin en pays découvert : il regarde droit devant lui, et, quand il aperçoit l'endroit précis, vous aurez beau prendre à droite ou à gauche, vous arrêter avant ou penser aller plus loin : C'est là, nous dit-il.

Marchons à sa suite. Nos affections s'emportent au delà de nous. Non seulement nous passons notre vie à oublier le présent, pour prendre à l'avance possession d'un avenir qui ne sera peut-être jamais à nous; mais notre illusion est telle que nous étendons nos pensées au delà même du terme de notre existence : nous ne les

arrêtons pas plus au dernier instant de notre vie qu'aux autres, et faisant entrer la mort elle-même dans le courant des événements, notre esprit se porte aussitôt, suivant son habitude, à ce qui la suivra.

Qu'il s'agisse de nous ou des autres, nous faisons de même : nous nous comportons comme si la mort ne privait pas l'homme de tout commerce avec ce qui est. Bertrand du Guesclin meurt au siège de Randon ; le château pris, on force les assiégés de porter les clefs de la place sur son corps. — Pour rapporter les restes de Barthélemy d'Alviane à Venise, sa patrie, il faut traverser le Véronais, terre ennemie. Comme on parle de demander un sauf-conduit à Vérone, Trivulce s'y oppose en s'écriant que celui qui, vivant, n'a jamais eu peur de ses ennemis, ne doit pas paraître les craindre, tout mort qu'il est. Dira-t-on que Montaigne s'amuse à conter des histoires qui n'ont guère de portée, qu'elles sont faites pour une foule ignorante de soldats, et ne vont, comme les tambours et les clairons, qu'à échauffer leur grossière imagination ; que, tout au plus, trouveraient-elles encore leur place dans un poème ou dans une harangue, mais qu'elles n'ont, en somme, aucun sens philosophique ? Qu'il n'y ait là qu'une illusion, c'est précisément ce que Montaigne lui-même veut démontrer : mais tous la partagent ou s'y efforcent, le général comme les soldats, le poète ou l'orateur comme la foule à laquelle ils s'adressent : tous ont le même intérêt à être dupes, et l'enthousiasme naïf du peuple gagne ceux qui l'ont provoqué, et sa crédulité les persuade à leur tour. D'ailleurs, ce que les compagnons de Bertrand du

Guesclin ont fait pour sa mémoire, Trivulce pour celle de l'Alviane, ne le faisons-nous pas tous les jours pour les êtres aimés que la mort nous prend? Ne pouvant nous résoudre à croire qu'elle détruise leur existence, nous nous figurons qu'elle l'arrête seulement, et la fixe, pour ainsi dire, au point où elle était lorsqu'elle les a frappés. Il semble que les sens eux-mêmes aident à faire naître en nous cette illusion : cette immobilité que la mort donne au visage, cette empreinte que les dernières pensées ou les derniers actes y laissent souvent, ces expressions d'énergie, d'inspiration, de tendresse, que le courage, le génie, l'amour, gravent, comme la dernière trace de leur passage, sur le corps qu'ils ont habité, invitent notre imagination et notre souvenir à attribuer aux morts, comme immuable, l'état où ils se trouvaient quand nous les avons vus pour la dernière fois.

* * *

« A quoi faire nous allons nous gendarmant par ces efforts de la science? Regardons à terre : les pauvres gens que nous y voyons épandus, la tête penchante après leur besogne, qui ne savent ni Aristote ni Caton, ni exemple, ni précepte; de ceux-là tire nature tous les jours des effets de constance et de patience plus purs et plus raides que ne sont ceux que nous étudions si curieusement en l'école : combien en vois-je ordinairement qui méconnaissent la pauvreté; combien qui désirent la mort, ou qui la passent sans alarme et sans affliction? Celui-là qui fouït mon jardin, il a, ce matin, enterré son père ou son fils. Les noms même, de quoi

ils appellent les maladies, en adoucissent et amollissent l'âpreté : la Phtisie, c'est la toux pour eux ; la Dysenterie, dévoiement d'estomac ; « un Pleuresis », c'est un morfondement : et, selon qu'ils les nomment doucement, ils les supportent aussi ; elles sont bien griefves, quand elles rompent leur travail ordinaire ; ils ne s'alitent que pour mourir. »

Tout ce que dit Montaigne sur la patience muette des pauvres gens envers la vie et envers la mort est très profond. Et pourtant de ce qu'elle est muette, est-il démontré qu'elle soit « mousse et hébétée » ? Ils ne disent rien ou se plaignent doucement ; mais savons-nous ce qui se passe en eux ? N'en est-il pas pour eux de la douleur, comme de la joie, comme de la poésie ? L'expression leur fait défaut : qui sait s'il en est de même du sentiment ? Et alors ne peut-on leur supposer des sentiments, joies ou douleurs, d'autant plus vifs qu'ils ne peuvent les exprimer et les gardent sur le cœur ? S'ils ne trouvent pas les mots qui rendraient ce qu'ils sentent, ils trouvent souvent des expressions de physionomie d'une intensité frappante. Leur visage est éclairé par un rire radieux, ou leurs joues inondées de larmes désolées.

La vérité ordinaire, c'est que leur sensibilité est moins vive que la nôtre. Pour ce qui est de la mort, ils la considèrent selon ce qu'ils en ont appris ou en bien ou en mal, mourant avec une pleine et calme confiance en Dieu, s'ils sont chrétiens, avec la stupidité des animaux, s'ils n'ont pas de religion.

*
* *

En fait, il y a une singulière énergie de pinceau dans ces tableaux que trace Montaigne, des scènes qui se passent au chevet des mourants ou des malades. Son éloquence est dure, et trahit peut-être son intention. Sous cet apparent mépris de la mort, de la vieillesse, des maux, il y a quelque émotion. Montaigne veut que sa voix soit calme, posée; mais on sent qu'elle tremble un peu.

*
* *

Ne peut-on pas dire que Montaigne étudie la mort des anciens pour voir ce que pouvait la nature par elle-même avant la révélation ? La mort a un autre sens pour les chrétiens. Faut-il, avec Sainte-Beuve, contester que Montaigne le sache, ou n'est-il pas plus vrai de dire que son dessein d'observateur est servi par ces études sur l'antiquité ?

*
* *

Quant à l'imagination de la mort, Montaigne cherche des idées artistiques en rapport avec la mort qu'il veut peindre. C'est avec du silence qu'il veut rendre cette idée de la mort. Il veut finir « quiètement et sourdement ». Il éteint sa sensibilité morale, et veut peindre la mort en arrêtant sa vie morale et en se représentant cet arrêt.

Quand Montaigne ne fait que nous montrer la faiblesse et la misère de l'homme, Pascal l'encourage et l'ap-

plaudit ; quand il entreprend d'employer pourtant à sa façon cette vie dont tant de gens font, à son avis, un si mauvais usage, l'auteur des *Pensées* se sépare avec éclat de l'auteur des *Essais* : c'est un grossier et un épicurien ; son livre n'a plus d'intérêt ; il ne fait que répéter les sottises des païens ; ce n'est pas lui qui a trouvé la vérité, et Pascal peut le laisser de côté et aller de l'avant.

A voir Montaigne si mal finir après avoir si bien commencé, Pascal n'éprouve guère moins d'étonnement que d'indignation ; il ne doute pas que ce ne soit un naufrage, mais il ne s'explique pas qu'un pilote qui paraissait si habile se soit jeté si brusquement à la côte. Il est vrai cependant qu'il n'était pas sans méfiance : le sot projet que Montaigne a de se peindre ! mais, s'il lui semblait que Montaigne s'exposait ainsi à manquer au bon goût, le véritable sens du projet lui échappait ; il ne voyait pas que dès lors Montaigne déclarait cet amour de la vie et cette passion d'artiste qui lui avaient mis la plume à la main. Si charmé qu'il ait été par l'entrain avec lequel Montaigne menait ses attaques contre l'homme, il n'avait pas remarqué l'intérêt que l'auteur des *Essais* prenait à observer son modèle et le soin avec lequel il peignait même ses vices et ses ridicules ; cependant Montaigne construisait peu à peu cette image de l'homme si animée et si ressemblante que Pascal est effrayé de voir tout à coup devant lui.

Ce passage de la constatation du néant de l'homme à l'amour de la vie que Pascal ne comprend pas et qui lui semble le renversement de la raison, est tout simple

et tout aisé pour la pensée de Montaigne. Pour mieux dire, il n'y a même pas de transition pour elle, elle ne va pas d'une idée à l'autre, elle ne suit pas un raisonnement, elle se suit elle-même ; lorsqu'elle rencontre la fin de son être et qu'elle sent le vide, elle comprend le peu qu'elle est et en gémit ; elle se retourne alors sur soi-même et y retrouve le fini et l'imparfait, cela est vrai, mais aussi la vie et ses joies, si passagères et peu consistantes qu'elles doivent désormais lui sembler. C'est ainsi que rentrer en soi n'a plus pour Montaigne le sens ordinaire. Pour le commun des hommes, c'est fermer les yeux aux séductions du monde et faire réflexion sur la vanité des choses humaines ; pour Montaigne, c'est se reposer de la pensée du néant et du vide dans le sentiment de la vie. C'est le raisonnement qui conduit Pascal à l'idée du néant de l'homme, après avoir fait du monde une solitude muette. C'est par l'observation que Montaigne arrive à la même idée, mais l'observation ne détruit rien ; elle laisse au monde le mouvement, le bruit, la couleur, la beauté ; les fleurs qui s'épanouissent le matin réjouissent et consolent les yeux qui ont vu se faner celles de la veille.

Qu'attendait donc Pascal, après ces satires si justes et parfois si amères qui méritaient ses applaudissements, et quelle suite, à son avis, Montaigne devait-il leur donner ? Après le procès de la vanité et de l'erreur, Pascal attendait l'apologie de la vérité, et ce sont les *Pensées* qui lui paraissaient la suite naturelle des *Essais*.

Pourquoi cependant demander à Montaigne autre

chose que ce qu'il avait promis? Ce n'était pas un ouvrage de philosophie ou de morale qu'il annonçait dans son avis au lecteur, mais son portrait, c'est-à-dire un travail d'artiste. Jusqu'à un certain point, Montaigne aurait le droit de répondre qu'un peintre n'est ni épicurien ni stoïcien, mais habile ou maladroit. Ce sont cependant là des distinctions peu recevables quand il s'agit d'un artiste comme lui. Comme il s'est mis tout entier dans son livre, corps et âme, il en est responsable à tous les points de vue. Ce n'est pas un traité de morale que son livre, dit-il; mais en même temps il est le premier à en discuter la moralité, et il aurait mauvaise grâce à ne pas permettre aux autres de le faire.

S'il eût, même sur ce sujet, accepté la discussion, car c'était son plaisir favori que d'éprouver ses idées sur une cervelle étrangère, s'il l'eût acceptée de grand cœur avec un Pascal, il est une condition qu'il eût posée tout d'abord, c'est que le terrain du débat fût nettement déterminé. Mais supposons que cette discussion s'engage : dès le début, et même dès cette exigence cependant si légitime, on voit Pascal s'emporter et s'écrier avec sa véhémence brusque et décisive que tout le débat se réduit à un oui ou un non, et à savoir si Montaigne est chrétien ou ne l'est pas. — « Je ne fais pas difficulté de vous assurer que je ne suis pas seulement né dans un pays catholique et que je suis chrétien, répond Montaigne, puisque aussi bien je l'ai déclaré assez hautement dans mon livre; mais, croyez-moi, ma réponse ne vous suffira pas, et je vous entends repartir que je suis donc mauvais chrétien. Vous nous

avez conté sur des religieux bien des anecdotes piquantes, je ne crois pourtant pas que ce soit chez vous que j'ai lu celle-ci : Le Père Anselmus était prieur d'un couvent de Bénédictins. C'était un savant et un saint. Toujours enfermé dans sa cellule, et ne se promenant dans le jardin qu'à l'heure de la récréation et encore un livre à la main, il ne laissait pourtant pas, non seulement d'entendre à merveille l'art du jardinage, mais encore d'aimer la nature avec une tendresse touchante. Il surveillait les fleurs qui allaient éclore ou les fruits qui commençaient à mûrir, comme une poule ses petits poussins; mais jamais P. Anselmus ne cueillait une fleur ni un fruit. Il y avait au même couvent un frère portier nommé Bernardus, dont l'inexpérience en agriculture égalait au moins la mienne et divertissait souvent les Pères, Bernardus n'étant pas plus capable que moi de distinguer une laitue d'un chou. Dès que P. Anselmus avait annoncé que les abricots ou les poires étaient à point, on s'étonnait de les voir disparaître des arbres sans les voir paraître au réfectoire; on s'aperçut un jour que F. Bernardus prenait les devants et faisait chaque matin sa récolte, au hasard, d'ailleurs, et sans ordre, faute de connaître les espèces. P. Anselmus et F. Bernardus aimaient tous deux la nature, mais chacun à sa mode. Il en est de même de la vie, et il est cent façons diverses de l'aimer. Il faut distinguer d'ailleurs entre l'amour et l'usage; *distinguo* : pardonnez-moi cette façon de parler dont vous vous êtes si agréablement raillé, mais je ne saurais m'en passer, car c'est le plus universel membre

de ma logique. Laissons régler l'usage à qui il appartient d'instruire l'homme de ses devoirs. J'ai pu raconter ma vie, mais vous me rendrez bien cette justice que je ne l'ai jamais donnée en exemple. Reste l'amour de la vie. Si l'on eût demandé, je ne dis pas au frère portier, mais au prieur lui-même, si les poires du couvent étaient bonnes, pensez-vous qu'il eût appelé le frère portier pour faire la réponse, et qu'il eût craint de se charger la conscience en disant, comme il était heureux de le penser, qu'elles étaient d'une saveur exquise ? Quand tous les moines du couvent, dans un louable esprit de pénitence, les eussent laissées sur les arbres, elles n'en auraient pas été moins succulentes; les merles du voisinage en auraient éclairci leur voix, et P. Anselmus, en les regardant picorer, eût dit en souriant qu'il savait bien qu'elles étaient à point.

Excusez-moi d'avoir arrêté un esprit comme le vôtre sur ces images qui sans doute vous semblent bien grossières. Je pourrais sans trop de peine en trouver d'autres d'un ordre plus relevé qui pourtant ne serviraient pas moins bien mon dessein, car l'amour de la vie, à le suivre les yeux bien ouverts et en toute sincérité d'âme, peut mener loin. On l'accuse d'être trop matériel et de nous donner trop d'attache à la terre ; que diriez-vous, si je vous montrais qu'il peut parfois aider à l'homme à s'en détacher ? Dans mes voyages en Italie, il m'est arrivé plus d'une fois d'oublier l'heure dans ces cloîtres qui servent de promenoir aux religieux et dont les murailles sont couvertes de peintures; je prenais plaisir à voir avec quelle sincérité et

quelle émotion elles exprimaient les sentiments de piété dont se nourrissent ces âmes d'élite; cependant l'auteur de ces beaux ouvrages, qui le plus souvent était moine lui-même, n'avait pu traduire aux yeux ni confier à d'autres cœurs les plus pures inspirations du sien, qu'en leur prêtant un corps et une enveloppe, et il me semblait que ce corps était fait du souvenir même de la vie qu'on menait dans ces lieux, du goût que la piété des religieux trouvait à la paix du cloître, aux fraîches psalmodies de matines, aux ombres silencieuses des dômes, à leur existence entre ciel et terre. »

*
* *

Ce qui aide Montaigne à garder le sentiment et l'amour de la vie malgré la misère que l'observation lui découvre dans la condition de l'homme, c'est cette familiarité de pensée et de langage qu'il ne quitte jamais, même à ses heures de gravité et d'éloquence : il en est de sa philosophie comme de sa librairie ; de l'une comme de l'autre, il est tout voisin de son ménage, « il est sur l'entrée, et voit sous lui son jardin et sa cour ».

*
* *

Plus l'artiste nous explique ce que nous devons penser des choses et ce que nous en devons ou aimer ou haïr, plus nous avons de sympathie et d'admiration pour son génie. Voilà pourquoi, au-dessus de ceux qui se contentent de reproduire la nature sans l'interpréter, les hommes ont toujours placé ceux qu'ils appellent créateurs, c'est-à-dire ceux qui, en copiant les

signes mystérieux par lesquels la vie se manifeste à nous, se hasardent, par la composition et l'expression, à leur donner un ordre et un sens. Ce qui donne tant de prix à leurs ouvrages, c'est que l'interprétation y fait corps avec la représentation, mais n'en altère en rien la fidélité, et qu'ainsi, tout en nous proposant leur explication, ils nous fournissent les moyens et nous laissent la liberté d'en trouver une autre.

* * *

Combien y a-t-il d'hommes qui fassent plus que s'estimer heureux du bon état de leur santé, qui le soient effectivement, qui s'y tiennent reconnaissants et satisfaits, et, pour y trouver plus de goût, n'y veuillent pas ajouter quelque autre bien, tel que la richesse ou la réputation?

Si chères que fussent au cœur d'un Athénien les belles lignes de ses montagnes, la limpidité de ses sources, l'ombrage de ses bois d'oliviers, les violettes de ses prairies, ce qu'il aimait par-dessus tout, ce qu'il saluait d'abord, après une longue absence, c'était cette pureté de la lumière, cette transparence de l'atmosphère qui, sous le ciel de sa patrie, prêtaient à la nature des grâces inaccoutumées. Quelque prix que Montaigne attache à tous les avantages que la santé procure à l'homme, ils s'achèvent à ses yeux d'artiste par je ne sais quel charme qui échappe aux sens si l'âme ne les aide à le comprendre : courir par monts et par vaux, à pied ou à cheval, être bon convive, supporter sans être incommodé la fatigue et le travail, être aimable et de

bonne humeur, tout cela est d'un homme bien portant; avoir, comme Montaigne, les yeux et le cœur réjouis du seul éclat de « la belle lumière de la santé », cela est d'un artiste; c'est une de ces impressions que l'âme parvient à détacher de la réalité matérielle, qui deviennent son bien, dont elle peut disposer librement, que le génie peut faire entrer dans ses productions comme un ferment de vie, et qui donnent à ses imitations de la nature cette vérité qui nous ravit : ce sont des « lumières » de ce genre qui éclairent un moulin d'un Ruysdaël, un cavalier d'un Cuyp, et nous font goûter, dans une salle de musée, le plaisir de la rêverie, des voyages, de la chasse, de la solitude, réveillant de leur doux rayonnement les souvenirs de la réalité qui dormaient dans notre âme.

Les moralistes proposent un but à l'activité de l'homme; Montaigne veut en régler l'allure. Non certes qu'il attache plus d'importance à la forme qu'au fond, à l'apparence qu'à la réalité, lui, si affamé au contraire de vérité et de sincérité; mais il est artiste; il est persuadé que la forme dépend du fond, la beauté, de la santé, la bonne humeur, d'une bonne conscience, la belle ordonnance de la vie, de la sagesse et d'une bonne morale. Pour apprécier une vie humaine, il en jugera donc à l'œil, comme il dit, il en écoutera les cadences, il y cherchera, en un mot, les mérites qui font le prix d'une œuvre d'art.

Toutefois, ce libre arbitre qui affranchit la volonté humaine de ces lois universelles de mesure et d'harmonie n'y soustrait pas pour cela même la vie de l'homme. Ce désordre du mal et du crime se limite au domaine de la conscience morale; l'existence du méchant et du coupable n'en continue pas moins à se dérouler, comme toute autre existence, régulièrement et logiquement.

Le remords et le malheur marquent précisément le moment où le désordre moral et l'ordre impassible de la vie se rencontrent et se heurtent. Ainsi s'expliquent cette étonnante transformation que le mal et la laideur subissent en passant de la réalité dans le domaine de l'art, et cette beauté, par conséquent cette harmonie que le génie donne parfois aux peintures qu'il nous en retrace. Tandis que la volonté de Macbeth, d'abord hésitante, n'avance que par sauts et par bonds, sa destinée s'accomplit avec une suite implacable. Il en est de la comédie comme de la tragédie. On s'étonne qu'il faille tant d'esprit pour faire agir et parler des sots; on ne songe pas que la tâche du poète comique consiste à peindre le cours naturel et régulier de la vie qui les entraîne malgré eux, que les travers qu'il leur prête doivent être transparents et laisser apercevoir le bon sens, et que, pour faire rire le parterre, il faut qu'il réussisse à donner encore plus de raison que de ridicule à ses personnages. Voilà pourquoi l'entreprise est si difficile de faire rire ou pleurer les honnêtes gens au théâtre; ni l'esprit ni la tendresse n'y suffisent; il faut le sens de la vie, c'est-à-dire de cet ordre et de cette

mesure que troublent le crime ou le ridicule. Ainsi il s'agit pour l'homme de parvenir à placer son libre arbitre dans la marche naturelle de la vie; c'est un fleuve qui a la faculté de sortir de ses rives et d'errer à l'aventure dans la campagne; il faut reconnaître le véritable emplacement de son lit, et l'y ramener.

On met le plus qu'on peut de ses propres qualités dans l'idéal qu'on se fait des choses.

*
* *

L'idéal est sourd et muet — pas toujours muet. — Il parle quelquefois par la bouche de l'orateur, du poète; mais cet orateur ou ce poète lui-même, s'il vient à parler en son propre nom, ne retrouve plus cet idéal. La personnalité et l'idéal semblent être deux ennemis, ou plutôt l'idéal, qui est une apparition, un éclair de la Beauté, du Bien, ne peut être enfermé, contenu dans la personne humaine finie et bornée.

*
* *

Montaigne a un double idéal, un idéal pratique ou du moins qu'il voudrait mettre en pratique, et un autre, artistique, que le plus souvent son admiration pour l'antiquité fait apparaître à son imagination.

*
* *

A l'amour du bien se rattachent des idées de lutte, de souffrance, qui, à la vérité, ne font qu'en rehausser le

prix à nos yeux ; l'amour du vrai, c'est celui de la lumière : l'idée du beau représente à notre esprit le terme auquel nous parvenons après les combats livrés pour le bien, et l'objet que nous apercevons dans la lumière du vrai. Au moment où nous sommes en présence du beau, les luttes pour la vertu ou pour la vérité ont cessé ; ce n'est ni à l'effort ni à la science que nous devons le sentiment du beau. Chez l'artiste, le don naturel est la condition nécessaire du talent ; pour le spectateur, le premier mérite de l'œuvre d'art est d'expliquer elle-même son mérite. Quand l'âme observe le monde, quand elle s'efforce de dégager la vie des vanités et des illusions, quand elle s'étudie elle-même, quand elle cherche la mesure de ses forces, elle ne fait que s'essayer ; elle se repose enfin dans la contemplation du beau, mais, comme l'activité est la condition de la vie, cette contemplation est loin d'être inactive ; tout au contraire, toutes ces forces que l'âme dépensait à chercher la vie, elle les emploie maintenant à vivre ; l'admiration, l'enthousiasme, je ne sais quelle exaltation des facultés de l'âme, sont les formes nouvelles de cette vie morale.

*
* *

Toutes les analyses morales de Montaigne se terminent par une peinture idéale de l'objet qu'il a étudié. Ce besoin et ce don de faire vivre les pensées par des images ne se marquent pas moins dans ses conclusions que dans les études qui l'y conduisent ou, pour parler plus exactement, l'impression sensible de la vie, qui ne l'abandonne jamais au courant de ses études et qui

se traduit par ces images dont il en anime chaque détail, l'amène à chercher dans la conclusion l'impression sensible de cette beauté qui lui paraît le terme naturel de la vie.

Quand une fois il a établi, par la sûreté de son analyse, la vérité d'un mouvement de l'âme, comme le peintre établit, par l'exactitude de ses mesures, la vérité d'un mouvement du corps, il se met à dessiner, c'est-à-dire qu'il cherche à rendre cette beauté dont la vie enveloppe les vérités de l'ordre moral aussi bien que les réalités de l'ordre matériel. Un Essai est une œuvre d'art qui ne s'offre pas à nos regards, ainsi que les autres, toute faite, mais qui se commence et s'achève devant nous ; nous assistons à la préparation du travail, aux recherches, aux incertitudes de l'artiste, enfin, lorsqu'il s'est rendu maître de son idée, à cet élan victorieux du génie à qui tout obéit, les mots, les sons, les couleurs, les blocs de marbre, qui pénètre et assouplit tout, et dont les illuminations soudaines, pareilles à l'éclat d'un jour qui se lève, semblent nous redonner le monde, en répandant sur toute chose, sur les vieilles pensées de l'homme comme sur l'antique nature, le charme de la nouveauté et la fraîcheur de la jeunesse. Montaigne a inséré dans le premier livre des *Essais* la *Servitude volontaire* de La Boëtie, qu'il a remplacée plus tard par un recueil de sonnets. En présentant au public l'ouvrage de son ami, il explique modestement qu'il l'a placé au milieu de ses propres études qui n'ont « ordre, ni proportion que fortuite », pour orner et « honorer » son livre de ce tableau « riche, poli, formé selon

l'art », comme un peintre place au milieu d'une « paroi » remplie d'ornements fantasques une composition « élaborée de toute sa suffisance ». Il a beau se déclarer incapable d'entreprendre un tableau « formé selon l'art », il trahit sa secrète pensée et nous met dans la confidence de l'idée qui le guide dans ses plus capricieuses fantaisies : il songe à quelque belle « forme » qu'il entrevoit « en nuage » et qu'il rêve « d'exploiter ». Quoi qu'il en dise et quoi qu'il en pense, et que ce soit ou non à son insu, il n'est pas une « paroi » des *Essais* où nous ne puissions admirer quelque image de ce genre, riche et polie à souhait. Où en trouver de plus achevée que cette peinture même de l'amitié, qu'il ne donne pourtant que comme une simple préface à l'ouvrage de son ami ; pieux et admirable monument élevé à la mémoire de La Boëtie, qui se dresse si noblement au centre du livre de Montaigne, qu'on aperçoit de partout, que Montaigne lui-même nous montre de loin à chaque instant, devant lequel il repasse et nous ramène sans cesse, parce que toutes ces allées des *Essais*, si nombreuses, si peu régulières, y aboutissent ?

C'est dans ce que Montaigne a dit de l'amitié, que le sentiment de l'idéal paraît bien visiblement, d'une façon bien éclatante.

Platon, qui chasse les poètes de sa république, est placé par le jugement de la postérité au premier rang

parmi les poètes. Il est arrivé à Montaigne une aventure du même genre. Il a eu beau, pour décrier la philosophie, établir patiemment le relevé de toutes ses contradictions, professer le dédain le plus complet pour tous ses systèmes et tous ses préceptes, décliner maintes fois, quant à lui, toute prétention au rôle de moraliste : rien n'y a fait, et on le place au nombre de ces moralistes dont il a tant médit.

*
* *

Toutes les qualités d'observateur, tous les procédés d'analyse qu'on trouve dans Montaigne, et qui sont si utiles à l'artiste, à l'auteur dramatique, sont contraires à l'action.

Le personnage que l'auteur dramatique met en scène n'agit pas par lui-même. En réalité, il est inerte et inanimé. Chacune de ses pensées lui est fournie, à l'instant même où il pense et où il parle, par l'auteur dramatique. L'auteur dramatique est donc forcé de ne pas perdre son personnage de vue un seul instant. C'est un rouage d'horloge qu'il fait marcher à la main. — Si on applique à soi-même cette analyse incessante que l'auteur dramatique applique à ses personnages, on ne vit plus. La force vitale est une et ne peut pas se dédoubler. Occupée à observer, elle ne peut faire autre chose et n'agit pas. Il faut être deux pour vivre comme a vécu Montaigne, soi-même et un acteur ou une œuvre, un livre, un poème, les *Essais*. Il faut remarquer que la vie dont paraît animé un personnage de comédie est factice. Il semble qu'il y ait une suite continue dans

ses pensées et ses discours, mais cette continuité est une fausse apparence ; c'est le résultat acquis du travail antérieur de l'auteur. Pour juger de ce qu'est véritablement l'existence du personnage créé par l'imagination de l'auteur dramatique ou du romancier, il faut se reporter au moment où, vers par vers, mot par mot, en raturant, en rêvant, l'auteur construit ses discours ou peint son caractère. C'est avec ce décousu qu'agirait un homme qui voudrait régler sa conduite d'après les principes de morale de Montaigne.

∴

Montaigne semble confondre les lois humaines, civiles, et les lois morales. Les premières peuvent n'être pas toujours conformes à la morale; mais les secondes? que leur reprocher, sinon d'être trop difficiles à observer? C'est ce que fait d'abord Montaigne ; mais, ensuite, en les confondant avec les lois civiles, il semble vouloir attaquer même leur autorité. Quant à ce que l'humaine sagesse se prescrit des devoirs où elle n'atteint jamais, c'est à l'honneur de l'homme, ou plutôt c'est la preuve que la morale n'est pas chose inventée par lui.

∴

Voilà un des points par où le système de Montaigne pêche : cette constance incorrigible des « qualités originelles ». — Par là encore il se rapproche de l'école de Taine et des positivistes. — Ainsi, ce qui fait qu'on ne peut guère ni se repentir ni s'amender, c'est que chacun a une forme sienne, une forme maîtresse, qui lutte

contre l'institution et contre les systèmes. Heureusement, Montaigne a des restrictions et ne pousse pas cette idée à l'extrême.

L'humanité que les arts expriment, c'est l'humanité sensible, nos souffrances, nos joies, nos amours, nos rêves; ils mettent la marque de la personnalité humaine à toutes les impressions qui nous viennent du dehors. L'art de Montaigne est, dès l'abord, tout intérieur; prenant son point de départ plus près de l'âme, il ne faut pas s'étonner qu'il y pénètre à de plus grandes profondeurs. La vie extérieure devenue vie intime, tel est l'effet des autres arts; la vie intime devenue vie morale, tel est l'effet de l'art de Montaigne. Des couleurs, des sons, des événements, des actions, qui reflètent le fond du cœur humain, voilà la peinture, la musique, la poésie, le drame; le fond du cœur humain qui finit par refléter la conscience, voilà les *Essais*.

Après avoir écarté peu à peu de ce cœur toutes les passions, tous les intérêts, toutes les obligations, après avoir fait tous ses efforts pour que le sentiment personnel y soit aussi libre et aussi seul que possible, après avoir fait taire toutes les autres voix pour y pouvoir écouter plus à son aise celle du moi, Montaigne, dans cette solitude qu'il peut enfin croire entière, entend en effet une voix qui lui parle. Il ne peut douter que celle-là ne soit vraiment sienne, et il la salue pour celle du moi. « J'ai mes lois et ma cour pour juger

de moi ». Le chapitre *du Repentir* auquel appartient cette phrase est le point d'arrivée de cette longue analyse que Montaigne s'est proposé de faire du sentiment de la vie ; il a repoussé toutes les autres dominations, toutes les autres influences, au nom du droit qu'il revendique, avec toute l'énergie dont il est capable, de ne dépendre que de lui, et cette puissance jalouse, dont il a assuré le triomphe avec une si infatigable persévérance, se trouve être, en fin de compte, une loi qui le juge. Sans la récuser, sans vouloir chercher une nouvelle retraite, il se débat pourtant encore comme s'il disputait sur les limites du territoire où elle est applicable; il parle de « ces inclinations naturelles », de « ces qualités originelles qui ne s'extirpent pas », de « cette forme sienne », de cette « forme maîtresse, qui lutte contre l'institution » ; il appelle la loi elle-même sienne, et sienne aussi la cour ; comme si, pour les rencontrer en lui, il entendait en faire des dépendances de sa propre nature ; mais enfin, par là même qu'il distingue, d'une part, ces qualités originelles siennes, et de l'autre, « ses lois et sa cour », il reconnaît, à côté, au-dessus du moi, une puissance qui ne se confond pas avec lui.

En réalité, ce chapitre si remarquable *du Repentir*, cette exploration si audacieuse des régions les plus secrètes de l'âme, est un exemple de ces tentatives, de ces « Essais » de Montaigne pour donner prise au sentiment artistique sur des idées dont l'étude semble réservée aux philosophes et aux moralistes. « Les autres forment l'homme, je le récite » ; cette sorte d'avis au

lecteur par lequel il débute et qui, sous différentes formes, revient si souvent dans son livre, est précisément une manière d'annoncer et d'excuser la témérité et la nouveauté de l'étude à laquelle il va se livrer, et aussi d'en bien marquer le vrai caractère. « Je n'enseigne point, reprend-il quelques lignes plus bas, je raconte »; en d'autres termes, je ne pose point de principes, je n'en déduis pas les conséquences, je ne formule point de préceptes, je ne fais point œuvre de philosophe; je raconte ce qui se passe au dedans de l'homme, et surtout au dedans de moi-même, j'observe la nature et je tâche de la peindre aussi fidèlement que possible, c'est une œuvre d'art d'un genre nouveau que je tente. Toutes les considérations qui suivent ont la même signification et se rapportent au même objet; Montaigne apprend aux pédants, qui ne font cas que du travail de l'érudition, l'effrayante difficulté de la tâche de l'artiste, la vie qu'il s'efforce de peindre n'offrant à ses regards qu'inconstance et changement; il indique les qualités qui lui sont nécessaires, patience attentive de l'observateur, fidélité, sincérité. Enfin, il aborde son sujet qui est une étude de la nature et des conditions du vrai repentir. Il tient parole et c'est bien en artiste qu'il le traite. Il transpose, pour ainsi dire, toutes les idées qui s'y rapportent; ce n'est pas la raison qui lui en fournit la définition, qui lui en fait voir les relations, c'est le sentiment. Le propre du vice lui paraît être d' « offenser » et de faire souffrir une « nature bien née »; le propre de la vertu, de la « réjouir » et de la remplir d'une « fierté généreuse ». Une vie « exquise »

est celle « qui se maintient en ordre jusques en son privé ». Ce qui réjouit la conscience est précisément ce que réclame le sentiment artistique : la vérité, la mesure; et, comme l'originalité, l'accent personnel est la condition du mérite artistique, Montaigne en fait la condition de la vertu. « J'ai mes lois et ma cour pour juger de moi. »

Il en est de cette proposition comme de beaucoup d'autres qu'on rencontre dans les Essais : appréciée en elle-même, et comme proposition philosophique, elle peut étonner et inquiéter. Montaigne semblant substituer les impressions de la sensibilité à la loi du devoir; si on la rapporte à l'occasion qui a déterminé Montaigne à écrire ce chapitre et à la cause qui a fait prendre ce cours à sa pensée, on en voit apparaître la signification et la beauté artistiques.

C'est le spectacle de la réalité qui a inspiré à Montaigne ce chapitre des Essais aussi bien que tant d'autres : son *Repentir* est une étude d'après la vie et la nature méconnues par la Réformation. Aux « nouvelles opinions » qui ne s'occupent que « des vices de l'apparence », et laissent là « ceux de l'essence, naturels, intestins », aux « réformations externes, arbitraires, de moindre coût et de plus grand mérite », il oppose une peinture de la vraie repentance où il met tout son sentiment de la beauté morale.

Rien n'était plus contraire à la façon dont Montaigne comprenait la vie morale, au soin patient avec lequel il travaillait au bon ordre de la sienne, à ses préceptes sur la solitude, sur la retraite, à son application à tout

rapporter, bonheur et vertu, au sentiment personnel et au moi, que ce bruit dont les nouvelles doctrines remplissaient le monde. Des foules soulevées, des cris, des armes, du sang versé, tout un pays agité pour « r'adviser les mœurs du monde », tandis que pour « r'adviser » les siennes, il s'enfermait, loin du monde, loin des siens, dans le coin le plus reculé de son château : le contraste était violent. En cent endroits des *Essais* et avec une éloquence toujours nouvelle, il signale l'étrangeté des moyens employés par les adeptes de la Réforme, et ce débordement de maux et de crimes à l'aide desquels ils prétendent corriger les hommes ; ici il examine leur prétention elle-même, ou plutôt, en artiste qui ne connaît pas l'abstraction et dont les yeux sont toujours attentifs à la réalité vivante, il regarde les prétendus réformateurs et la façon dont ils pratiquent leur doctrine. « La vraie condamnation, et qui touche la commune façon de nos hommes, c'est que leur retraite même est pleine de corruption et d'ordure ; l'idée de leur amendement, chaffourrée ; leur pénitence, malade et en coulpe autant à peu près que leur péché..... ils font tout à l'opposite des préceptes stoïques, qui nous ordonnent bien de corriger les imperfections et vices que nous reconnaissons en nous, mais nous défendent d'en altérer le repos de notre âme ; ceux-ci nous font accroire qu'ils en ont grande déplaisance et remords au dedans ; mais d'amendement et correction, ni d'interruption, ils ne nous en font rien apparoir. »

Montaigne s'irrite en voyant ces hommes inscrire sur leurs drapeaux les mots de réforme et de repentir ; plus

ils le pressent de changer de vie, plus il s'entête au contraire : « Je suis incapable de me réformer », répond-il, et il entreprend, à son tour, de leur apprendre ce que c'est que la vraie pénitence, car il estime qu'ils l'ignorent. Ce sont tous ses sentiments d'artiste, c'est toute sa doctrine de la vie personnelle et du moi qu'il oppose à la doctrine de la Réforme. Il sait bien ou plutôt il pressent bien qu'il ira peut-être trop loin et risquera de se mettre en désaccord avec l'enseignement de l'Église ; il combat les protestants à sa façon, en enfant perdu, et il se déclare prêt à rentrer dans le rang dès qu'on le rappellera ; de là ce début sincère et véridique où il nous avertit qu'il ne parle qu'en son nom et n'a d'autre but que de peindre sa propre nature : ce qui se passe autour de lui choque trop ses idées les plus intimes et les plus chères, et il n'a pu résister au besoin de les exprimer ; mais ce qu'on y pourra trouver d'excessif ne compromettra que lui. Si on le blâme de renoncer trop facilement à lutter contre ses penchants naturels et de trop se hâter de déclarer « qu'ils ne se changent ni se surmontent guère », il rappellera le « refrain » par lequel il a commencé son chapitre et qu'il parle « enquérant et ignorant, se rapportant de la résolution, purement et simplement, aux créances communes et légitimes ». Quant à l'idée même qu'il cherche à nous donner de la pénitence et du repentir, et qu'il doit à ses facultés d'artiste, à sa connaissance du cœur humain, à son sentiment de la beauté morale, il est bien assuré qu'elle ne peut lui attirer ni désaveu ni reproche.

La morale de Montaigne a tous les caractères d'une œuvre d'art.

*
* *

Dans les pensées de Montaigne sur le mariage, — chapitre v du livre III, — il y a une idée noble, élevée, sérieuse, pratique du mariage. Montaigne en dit de belles et bonnes choses, il parle en homme d'expérience. Certain passage de ce chapitre prouve qu'il ne faut pas, pour bien juger Montaigne, s'arrêter aux grossièretés de parole. Avec quelle délicatesse de pensée et quel bonheur d'expression il peint, non pas l'amour, mais le servage d'un honnête homme envers une femme d'honneur! Cela rappelle et les cours d'amour du moyen âge, et les romans de madame de Lafayette. Ce qu'il faut remarquer et louer surtout, c'est l'idée singulièrement haute, noble et chrétienne qu'il a de l'honneur de la femme et avec quel dédain il parle des entreprises grossières des Don Juan vulgaires et vantards! Ne serait-ce pas une excellente lecture pour une femme que cette page de Montaigne? C'est à la fois fort et noble, comme la vertu, doux et délicat comme l'amour. Dans d'autres passages des *Essais*, on trouve la même note juste et mélodieuse à la fois; c'est le grand point, quand on parle de la femme, du mariage, de l'amour.

*
* *

Il y a, dans le développement que fait Montaigne sur l'amour et la vieillesse, quelques jolis traits touchants qu'on peut dégager de tout sens grossier — ce sont comme les rayons d'un soleil d'hiver.

∴

Pour les amitiés ordinaires, on s'attache à certaines qualités, et on ferme les yeux sur les défauts qui n'ont pas de rapport avec le genre particulier de relations qu'on a avec tel ou tel de ses amis. Pour l'ami unique, on ne peut faire de même.

∴

Dans les pages du chapitre v, livre III, si peu immatérielles que soient les idées de Montaigne, encore vont-elles à établir que l'amour sans affection est à fuir et à mépriser.

∴

Dans le libertinage de Montaigne, il y a de la délicatesse, et de la tendresse de cœur.

∴

Montaigne ne se propose pas comme modèle, il ne se prétend point moraliste, mais observateur ; il ne donne pas tant des règles de conduite, des principes de morale que des faits moraux qu'il a recueillis, des exemples : il s'agit de tirer soi-même la leçon, et le plus souvent il faudra « prendre l'instruction à contrepoil ». C'est bien ainsi qu'il faut le rendre. Quant à ces règles, à cette morale, il y croit, il la reconnaît, et déclare qu'elle est fixée par la religion.

∴

Montaigne dit lui-même qu'il n'écrit pas pour tout le monde. Le fait est que ses pensées ne peuvent guère être abordées par le commun. La morale de Montaigne,

contradictoire, difficile souvent à accorder avec les principes qu'il déclare professer et vouloir suivre, peut être dangereuse, — de là les condamnations portées par l'Église contre les *Essais*. — Mais le fond de sa pensée est-il coupable ?

*
* *

Montaigne est un artiste. C'est le mot qui explique toute sa morale. Aujourd'hui il a lu Plutarque ou Platon, il veut mourir comme Caton ou comme Socrate. Demain il verra mourir un de ses manœuvres et voudra mourir comme lui. Sa philosophie est la servante de son imagination, ou mieux de sa sensibilité. Sa morale, certes, n'est pas chrétienne. Est-ce une raison pour dire qu'il n'était pas chrétien ?

TABLE DES MATIÈRES[1]

Pages.

NOTE DE L'ÉDITEUR V
PRÉFACE VII

CHAPITRE PREMIER

DU SENTIMENT ARTISTIQUE

Du sentiment et de la connaissance. — Le sentiment est le principe de l'art. — Rapports de l'art et de la morale. — Un chef-d'œuvre d'un art particulier éveille en nous des impressions se rapportant aux autres arts. — Pourtant un art ne doit pas sortir de son domaine propre. — Caractère moral des impressions produites par les œuvres d'art 1

CHAPITRE II

DE LA NATURE DE L'ARTISTE

La sensibilité de l'artiste est réfléchie ; elle semble par ce trait en contradiction avec le sentiment lui-même. — Cette contradiction caractéristique paraît en Montaigne dès son enfance et se développe avec l'âge. — Portrait de Montaigne ; variété de ses goûts. — La balance est son emblème. — Le sentiment de la vie allié à l'observation donne à Montaigne la représentation complète et vivante des objets vers lesquels il est attiré. — Cette faculté d'envisager une chose dans son ensemble fait passer Montaigne du monde de la réalité dans celui de l'art . . . 16

CHAPITRE III

LES « ESSAIS » SONT UNE ŒUVRE D'ART

L'œuvre d'art a une vie propre, comme un être animé. — Tout dans un chef-d'œuvre est conforme aux lois de la nature. —

1. Les sommaires placés après les titres des chapitres ne sont pas de l'auteur.

De l'ordre scientifique et de la composition artistique. — Des *Essais* et de l'*Esprit des Lois*. — Le sujet de Montaigne, c'est la vie humaine. — Montaigne n'a pas fait de plan ; cependant son œuvre présente plus d'unité que celle des autres moralistes. — Il a composé son livre comme un artiste ; l'unité de son livre, c'est la façon dont il voit le monde et est impressionné. — Des deux premiers livres (édition de 1580). — Du troisième livre (édition de 1588) ; Montaigne est alors en pleine possession de son art ; composition de chaque chapitre. — La composition des *Essais de Montaigne* comparée à celle des *Essais* d'*Addison* et de *Bacon*. — Charme et puissance de la composition des *Essais* qui suit l'ordre de la nature 33

CHAPITRE IV

DE L'OBSERVATION DANS MONTAIGNE

L'artiste est un observateur. — Panorama vu de la terrasse du château de Montaigne ; panorama de l'humanité dans les *Essais*. — De l'étendue de l'observation dans Montaigne. — Il étudie l'homme de tous les temps, de tous les pays et de toutes les conditions. — Vivre et observer sont la même chose pour Montaigne. — Caractère artistique de l'observation dans Montaigne. — Des sources d'observation de Montaigne et de la façon dont il en fait la critique. — De l'analyse morale dans Montaigne. — Montaigne étudie l'homme tout entier, son analyse respecte la vie et donne toujours la vue entière et directe de l'âme humaine 71

CHAPITRE V

DU SENTIMENT DE LA VÉRITÉ

En art, la vérité, c'est la sincérité. — De la haine du mensonge et de l'amour de la sincérité dans le *Misanthrope*, de Molière. — Du sentiment et de la recherche de la vérité dans les *Essais* de Montaigne. — De la sincérité de Montaigne en faisant son livre. — De la Préface des *Essais*. — Dans les *Essais*, tout le goût du

vrai qu'a Montaigne s'applique au sentiment de la vie. — Deux préceptes pour rester vrai : 1° S'interdire le mensonge ; 2° se garder de l'illusion. — Du mensonge. — De la politique de Machiavel et du chapitre « De l'utile et de l'honnête. » — Rapports de la morale et de la politique. — Des illusions de l'apparence. — Le but de l'art est de nous ramener à la vérité de la nature. — Suivant leurs moyens d'expression, les différents arts se rapprochent plus ou moins de ce but ; difficultés pour la littérature de l'atteindre. — Le propre de l'art de Montaigne est de faire vivre l'homme dans la vérité de la forme de la vie. . 104

CHAPITRE VI

DU SENTIMENT PERSONNEL

De l'importance du « moi » dans les *Essais*. — Le sentiment personnel a tant de puissance chez Montaigne qu'il absorbe toute la force vitale. — Montaigne voudrait que l'homme apprît à se connaître. — Il cherche constamment à attirer à la vie pratique le moi lointain et obscur. — Des conclusions de Montaigne. — Si, en s'étudiant soi-même, on n'arrive pas à se connaître, on apprend à vivre. — De l'égoïsme d'artiste de Montaigne ; tout ramener à soi, et par là augmenter la richesse et la vérité de la vie du moi. — La forme de son art, c'est son sentiment personnel. — Retraite de Montaigne, grand événement de sa vie. — Nature et cause de la paresse de Montaigne. — Cette paresse devient une sorte de vertu : c'est un héroïsme artistique. — De l'art de ménager sa volonté. — Le détachement et l'action. — C'est au moi que la morale s'adresse. — Le sentiment personnel fait le caractère universel des œuvres d'art 175

CHAPITRE VII

DU SENTIMENT DE LA MISÈRE ET DE LA FAIBLESSE HUMAINES

Du sentiment le plus intime que l'art puisse éveiller. — Montaigne a le sentiment profond des bornes de la force et de la raison humaines. — Montaigne et Descartes. — Montaigne et

Pascal. — De l' « Apologie de Raymond de Sebonde » : c'est une sorte d'épopée de l'humanité. — Caractère artistique de ce chapitre. — La raison, l'art et la vie. — Thèse : Si l'auteur de la vie, si Dieu ne se fait pas connaître lui-même à nous, l'esprit humain est incapable d'atteindre la vérité. — Méthode artistique : Montaigne étudie les formes artistiques des idées philosophiques ou morales. — Réponse aux attaques contre le livre de « Raymond de Sebonde ». — De la foi : elle permet d'atteindre à l'idéal de la vertu. — De la raison. — Incertitude de la science. — L'ordre de l'Apologie est celui d'une œuvre d'art : le sentiment domine. — Pascal et le monde de la pensée. — Montaigne et le monde de la vie. — Du rapprochement que Montaigne fait de l'homme et des animaux. — La forme paradoxale de son raisonnement sert à Montaigne pour passer du domaine de la philosophie à celui de l'art. — De l'art avec lequel Montaigne exprime le sentiment de la misère et de la faiblesse humaines. — L'exemple des grands hommes, modèles de l'humanité, nous montre les plus nobles efforts de l'esprit humain aboutissant à l'humilité 228

CHAPITRE VIII

DU SENTIMENT DE LA VIE

Montaigne et l'amour de la vie. — De l'art et du sentiment de la vie. — Union de la vie du corps et de celle de l'âme. — Montaigne conforme sa vie physique aussi bien que sa vie morale à des préceptes artistiques. — De l'art de vivre, en rapportant à l'âme les contentements de la vie. 294

CHAPITRE IX

DU SENTIMENT DE LA MESURE

Passion de Montaigne pour la mesure. — De la médiocrité et de la mesure. — Manifestation de la mesure dans la nature. — De la mesure dans la vie humaine. — Prévention du monde contre la mesure. — Montaigne, en artiste, donne dans toute

son œuvre le sentiment et le goût de la mesure et de l'harmonie. — Du pédantisme. — La mesure de Montaigne n'est pas une neutralité ignorante et indifférente ; il la cherche avec son sentiment artistique. — De la science ramenée à l'utilité pratique de la vie. — Contraste des effets de l'art avec ceux de la politique. Politique de Montaigne. — De la liberté de conscience. — Montaigne et les novateurs. — Montaigne applique à la politique le sentiment artistique de la mesure qu'il porte en toute chose. — Des lois et de la coutume. — Malgré l'imperfection des lois humaines, Montaigne conclut qu'il faut leur obéir . . . 313

CHAPITRE X

DE L'IDÉAL DANS MONTAIGNE

Les théories réalistes. — Montaigne semble en partir. — En étudiant la vie, il rencontre la poésie et l'idéal. — De l'idéal chez les poètes et particulièrement dans Corneille. — Du passage du réel à l'idéal. — Étude de la nature. — La vocation artistique de Montaigne se marque par la curiosité et le sens de la vie morale : la beauté est pour lui dans la vie elle-même. — Son livre relie sans discontinuité la réalité à la beauté. — Du réel et de l'idéal dans la fresque de « l'École d'Athènes » de Raphaël. — Montaigne a essayé de peindre « la beauté intérieure ». — Les *Essais* font naître en nous le désir de connaître l'homme et insensiblement nous transportent dans les régions supérieures du Beau et de l'Idéal 344

FRAGMENTS ET NOTES

Fragments et notes. 371

FIN

PQ
1643
R8

Ruel, Edouard
Du sentiment artistique dans la morale de Montaigne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY